داود السوسي

أسقّول

في الشعر الأمازيغي ب«سوس» وعروضه



مراجعة وتقديم
عبد الرحمان واد الرحمة



سيجد القارئ الكريم في هذا الكتاب إن كان من المبتدئين المهتمين بالدراسات الأدبية الأمازيغية، وخاصة الشعرية منها، ما يرشده إلى سبر أغوار عروض الشعر واستكشاف أسراره، كما سيجد فيه أيضا ما يعزز به معارفه ومداركه في هذا المجال، فيتخذ ذلك مرتكزا في البحث والإبداع.

وأما القارئ العارف المتمكن، فإنه سيجد في هذا العمل بعض اجتهاداتنا في محاولة استنباط بعض القواعد التي لم نتطرق إليها من قبل، وفي محاولة استنباط ترابطات الصيغ العروضية فيما بينها وغير ذلك مما خلصنا إليه من نتائج في هذا الكتاب.

ونأمل أن يكون هذا العمل موضوع اهتمام الباحثين الجادين، وذلك بإبداء آرائهم وانتقاداتهم بل وتصحيحاتهم، حتى يتسنى لنا وضع منظومة نقدية متكاملة تخدم الأدب الأمازيغي كله.

إهداء

إلى أبي...الشّاعر

تقديم

باسم الله الرّحمان الرحيم

باسم الله نبدأ وبالله نستعين، ونصلّي ونسلّم على أشرف الخلق محمّد ﷺ.

وبعد:

إنه لممّا يبعث في النفس الأمل، ويجعلها طامعةً في غدٍ أفضل، أن يرى الإنسان بوادر الفرج بعد الضّيق وبوادر الشّفاء بعد المرض...

وإنّ من عاين وعايش واستوعب ما عليه حال ثقافتنا الأدبية الأمازيغية في الآونة الأخيرة سيدرك أن كثيرا من المؤشّرات تدلّ على أنّ هناك ضيقا ينتظر فرجاَ، وعلّة تنتظر شفاءَ، كما سيدرك أنّ بعض البوادر-على قلّتها – تُطَمْئِنُ النّفس وتعِدها باقتراب انبلاج فلقِ صبحِ أدبنا الأمازيغي.

إنّ المُواكب لحركية الثقافة الأمازيغية يسترعي انتباهه أمر في غاية الأهمية وفي غاية الخطورة في آن واحد، فقد كثر الإقبال على فنٍّ من فنون الإبداع الأدبي أكثر من غيره، ذلكُمْ هو فنّ الشّعر الذي يشغل في تراثنا الأدبي الأمازيغي الحيّزَ الأكبر، فما من فنّ أبدع فيه الأمازيغ إلى حدّ الإطناب غير الشّعر، وهذا ليس عيبا ولا نقيصة، وإنّما العيب كلّ العيب والنقيصة كلّ النّقيصة أن يهبّ ثلّة من الشّباب الأغمار إلى حياض الشّعر بلا دراية ولا ممارسة ولا احتكاك بالقديم، فيُسَوِّدون رُكاما من الورق يتمّ تصفيفه وتسفيره ليُطلَق على كل شِقٍّ ديوانٌ يغريك بالعُنوان ولا تجد بعد العُنوان شيئاَ يُذكَر، إلّا أن أعمالَ وإنجازاتِ بعض شبابنا الغيورين قد تَجبُر بعض ما انكسر فينا، وتُحيي بعض ما ذبُل من أزهار بساتيننا، فثَمّة دواوينَ تحمل بين دِفّتيها شعراً، وثَمّة دراسات تُعَرّف بالشّعر تصنيفا وتقعيدا وتأصيلا.

واليوم إذ نقدم لك أيّها القارئ الكريم هذه الدّراسة القيّمة التي أنجزها الشاعر والنّاقد والباحث داود السّوسي، نكون قد وضعنا بين يديك مرجعاَ لا يَستغني عنه وعن مثله الشّاعر المبتدئ والمُتَمَرّس على حدٍّ سواءٍ، فالمبتدئ قد تُشْكِل عليه أمورٌ في العَروض، فيجد في هذا الكتاب ما يسعفه، وقد يجد صعوبة في تمييز بعض الأوزان المتقاربة، فيجد فيه المعيار الدّقيق الذي يُنقذه من حيرته. أمّا المتمرّس فإنّه سيفهم أموراَ كان يَحسِبُها بديهية لأنّه تلقّاها بالمِراس واكتسبها بالسليقة ولكنّه يجد صعوبة في إيصالها إلى غيره وشرحها لمن يرغب في فهمها واستيعابها. ولا أريد أن أحرق المراحل فأفسد على القارئ مُتعته، ولهذا لن أزيد على ما قلت في حقّ هذا الكتاب الذي تخونني العبارات في وصفه وصفاً يَليقُ به، فهو دراسةٌ تقعيديّة تأصيلية، ودراسة فنّية نقدية أسدى بها داود السّوسي خدمةً جليلةً للأدب الأمازيغي الحديث، ولا أجد ما أُكافئُهُ به أعظمَ من الدّعاء بأن يجعل الله عملَه هذا في ميزان حسناتِه.

عبد الرّحمان واد الرّحمة

مقدّمة

باسم الله الرحمان الرّحيم

والصلاة والسلام على نبيه الكريم.

وبعد:

فهذا كُتيب متواضع موضوع في علم عروض الشعر الامازيغي ب "سوس"، نهديه للقارئ الكريم، راجين أن تكون به منفعة للأدب الأمازيغي عامّة وللشعر منه خاصّة.

ولقد حاولنا في هذا العمل الإحاطة بالموضوع من كل جوانبه قدر ما استطعنا، بدءا بالتعريفات الأولية والتصنيفات، ثم الدراسات الأولى التي تناولت الشعر الأمازيغي من قبل، وتلك التي تناولت الخصائص اللسنية للأمازيغية والتي بُنِي عليها عروضها كله، ثم مهّدنا لهذا الأخير بشرح قواعده، وتغيراته وترابطات عناصره، وختمنا بسرد الأوزان المشهورة في "سوس" وفصّلنا في تركيبها، معززين ذلك بإيراد بعض القصائد المختلفة المنظومة فيها.

وما دفعنا إلى خوض غمار الكتابة في هذا الموضوع إلّا غيرتنا على هذه الثقافة المغربية الأصيلة التي تنهش جدرانَها عوامل التّعرية التي فرضتها الإديولوجيات الشمولية -الماحقة لكل ما يخالفها و المزدرية لفكر غير المنتمين إليها- من جهة، وعوامل الهدم الذاتي – المتمثلة في الاستهتار بالتأصيل والانحدار نحو الابتذال – الذي تمارسه طبقة من المتطفلين المرتمين على الشعر الأمازيغي خاصة، من جهة أخرى.

وإذا وضعنا هذا الكتاب فإننا نرجو من ورائِه أن نكون قد أسهمنا في وضع أسس أولية للنقد الأدبي الأمازيغي، وذلك بمحاولة مدّ النقاد والمهتمين بوسيلة تقنية تمكنهم من فرز حدود الصّنف وعصمته من غير أهله، وتمكينهم من تقييم الابداعات المعروضة عليهم وإبداء آرائهم وملاحظاتهم عليها بكل ثقة وأمانة.

كما نرجو من وراء هذا العمل، أن نثير انتباه المهتمين بالأدب الأمازيغي إلى خطورة ثقافة "أيوز" المتفشية فينا والتي لا نجني من ورائها إلا الخسارة والخساسة، وندعوهم إلى الإنهماك في تحصين الأصناف الأدبية من المرتمين عليها، ولا يتم لهم ذلك إلا بوضع حدود هذه الأصناف الأدبية كلها وفرز الخبيث من الطيب، فلا يكتب القصة بعد ذلك إلا قصاص عارف بتفاصيل فنه، ولا يكتب الشعر إلا شاعر عارف بأسرار صنفه، ولا يجد المتطفل موضع قدم في أي فنّ كيفما كان.

داود السوسي

نانطير -فرنسا- 2022

الشّعر السوسي: محدّداته وتصنيفه

في ماهية الشّعر عموما:

إنّ حديثنا عن الشّعر ومحاولة تعريفه يجرّنا إلى الحديث عمّا لا تنطبق عليه هذه الصفة من الكلام، ونقصد بذلك ما يُصطلح عليه بالنّثر. وهو جملة الكلام المرسل على سجيته[1] دون تقييده بترتيب معيّن غير ترتيب التّركيب اللّغوي لإفادة المعنى وتوضيحه، فلا يُراعى فيه تقسيم المقاطع ولا تنظيمها، ولا تُراعى فيه النّغمة ولا الموسيقى إلّا فيما سُجع منه بغية التأثير على السامع كما في الخطب المنبرية وغيرها. وبذلك ندرك خصوصيّة الشّعر الذي يُخالف النّثر بكونه مُقيَّداً بالإيقاع بالضرورة والجرس واللغة الشّعرية الخالية من الابتذال.

ثمّ إنّ النثر غايته الإفادة من خلال إيصال المعنى وتفصيل الرّأي وتوضيح الفكرة، بينما الشّعر غاية في ذاته[2]، إذ يُطلب لنفسه لا لغيره. فالشعر ليس محض أداة تُنقل بها المعاني والأفكار، بل إنّه ضرورة للنّفس الإنسانية، مبنيةٌ على نزعة المحاكاة والنزعة إلى الانسجام والإيقاع[3].

وإذا شئنا أن نستخلص من هذا كلّه دعائم الشّعر، قلنا أنّه قائم على ثلاثة دعائم[4] أساسية وهي:

1. تجانس اللّفظ والمعنى، وذلك بأن يكون اللّفظ رقيقا في موضع الرقّة، قويّا في موضع القوّة، وأن تتوفر فيه صفة الجرس الموسيقي ويكون خاليا من الابتذال.

---

[1] د.سامي هاشم ود.شفيق بقاعي، "المدارس و الأنواع الأدبية"، منشورات المكتبة العصرية بيروت صيدا، الصفحة 12: " أمّا النثر فهو الكلام المرسل على سجيته لا يقيده قيد ضروري في الترتيب والتقسيم والموسيقى، أمّا الشعر فهو الكلام المقيد بقيود الترتيب والتقسيم والوزن والخيال...."
وجاء في كتاب "عيار الشعر" لابن طباطبا العلوي، تحقيق عباس عبد الساتر، منشورات دار الكتب العلمية: "الشعر بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم بما خصّ به من النظم الذي إن عدل عن جهته مجّته الأسماع وفسد على الذوق" ومثل هذا الكلام نجده أيضا عند أبي الفرج قدامة ابن جعفر في "نقد الشعر".

[2] المرجع السابق:"الشعر غاية في ذاته وهو فن موضوعي يتعقب الجمال ويستخرجه من مظاهر الطبيعة".

[3] "فن الشعر ل أرسطو طاليس"، تحقيق عبد الرحمان بدوي.

[4] إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص20: "فلما جاء المحدثون وبدأوا ينظرون إلى الشعر في لغات عدة وضعوا له أركانا ثلاثة يجب أن تتحقق في الكلام ليصبح شعرا: أولها أن معانيه تصب في صور خيالية تثير خيال القارئ أو السامع. ثانيها أن تتوفر في ألفاظه صفة التجانس بين اللفظ والمعنى، وذلك بأن يكون اللفظ رقيقا في موضع الرقة، قويا عنيفا في موضع القوة والعنف، وأن تتوفر فيه صفة الجرس الموسيقي، وألا يكون اللفظ مبتذلا أو كثير الشيوع لا يرتاح إليه الذوق الشعري. ثالثها: الوزن الشعري وخضوع الكلام في ترتيب مقاطعه إلى نظام خاص".

2. أن تأتي المعاني في صور خيالية، وتُلبَس الفكرةُ ألوانا وأصباغا، تثير بذلك ذهن القارئ أو السامع وتحرّك خياله.

3. خضوع الكلام، في ترتيب مقاطعه، لِنظام معيّن وهذا الذي نسميه بالوزن الشّعري.[5]

وبهذه النقط الثلاث تتحقق جمالية الشّعر، إذ هو صورة جميلة من صور الكلام، فهو جميل في تخيّر اللّفظ، جميل في تركيبه، وجميل في توالي مقاطعه وانسجامها[6].

وسيلاحظ القارئ حتما أننا لم نقتصر في تحديد معنى الشّعر على الوزن والإيقاع فقط، (فيما سبق) بل تجاوزنا ذلك إلى تحقيق القول البليغ بمطابقة اللفظ للمعنى على الوجه الأكمل، وركّزنا على دور الخيال والصورة الشعرية، وغير ذلك ممّا يُحقّق موسيقى الشّعر وجماليته، وكلّ ذلك لفصله عن الكلام المنظوم لغاية غير غاية الشّعر، ونقصد بهذا الكلام "النّظم"[7]، الذي وإن جاء في أوزان معروفة ومحدّدة فإنّه يفتقر إلى كل المقوّمات الجمالية للشّعر، وهو ليس غاية في نفسه ولا يُطلب لقيمته الفنية الأدبية، و إنما غايته تيسير تلقّي بعض العلوم و حفظ المعارف المنظومة في المتون.

الشِّعر في «سوس":

الشِّعر عند أمازيغ سوس هو العبارات المنمَّقة والموزونة وِفْق صِيَغٍ عروضية معلومة، ويقترن في معظم الأحوال بالغناءِ[8] عند الإلقَاء، وهُو مرتَجل في أغلبه، و"تُعَد مَلكة النظم

[5] "كتاب المجموع أو الحكمة العروضية"، المنسوب لابن سينا، تحقيق د. محسن صالح، نشر دار الهادي: "والشعر لا يتم شعرا إلّا بمقدمات مخيلة ووزن ذي إيقاع متناسب ليكون أسرع تأثيرا في النفوس، ويميل إلى المتّزنات والمنتظمات في التركيب".

[6] د. إبراهيم أنيس " موسيقى الشعر" الطبعة الثانية، نشر مكتبة الأنجلو المصرية ص5 إلى ص 15: "...وهو جميل في تخير ألفاظه، جميل في تركيب كلماته، جميل في توالي مقاطعه......فالشعر صورة جميلة من صور الكلام" وقوله: " وللشعر نواح عدة للجمال، أسرعها إلى النفوس ما فيه من جرس الألفاظ، وانسجام في توالي المقاطع وتردد بعضها بعد قدر معيّن منها، وكل هذا ما نسمّيه بموسيقى الشعر" ثم قوله" فليس الشعر في الحقيقة إلّا كلاما موسيقيا تنفعل لموسيقاه النفوس وتتأثر بها القلوب"

[7] فن الشعر ل أريسطو طاليس، تحقيق عبد الرحمان بدوي "والواقع أن من ينظم نظرية في الطب أو الطبيعة، يُسمى عادة شاعرا، ورغم ذلك فلا وجه للمقارنة بين هوميروس وأنبذوقليس إلّا في الوزن، ولهذا يخلق بنا أن نسمي أحدهما (هوميروس) شاعرا والأخر طبيعيا أولى منه شاعرا".

[8]أورد الحسين مجاهد، في معلمة المغرب، مادة أمارك، نشر مطابع سلا 1989، ص 667 وما بعدها "والشعر وما يتصل به من فنون كالغناء والرقص، ليس في أصله حرفة تحتكرها طبقة معينة، بل ظاهرة جماعية وتجربة يمكن للشخص ممارستها دون الإنسلاخ عن وضعيته الرئيسية وعن أنشطته اليومية كفلاح، كسائر أبناء قبيلته. وتكون المناسبات الاجتماعية والدينية، كالأعراس والحفلات والأعياد والمواسم، فرصة يبتهلها الشعراء (أيت أومارك) لإبراز مواهبهم، خاصة في حلقات أحواش (أسايس/ إسوياس)، حيث يندمج الشعر في آن واحد مع الغناء والرقص الجماعيين."

على السّليقة من أهم سمات الشاعر (أمارير) ورمز عبقريته"[9]. وتجدر الإشارة إلى أن التغني والارتجال ليسا شرطين وإنّما ذكرناهما لنبين كيف يُصنع ويلقى هذا الشّعر في الأصل.

وتُطْلَق عليه عند الأمازيغ بِالأوطان المغاربية أسماءٌ عديدة، فهو: إسفرا، إزلان، تامديازت.....[10]

أما في سوس فتُطلَق عليه لفظة "أمارك" (وتعني إلى جانب الشِّعر والغناء؛ الشوقَ والاشتياق)، ربّما لما نلمسه من مسحة حزن وقلق دفين في أغلب أشعار الثرات السّوسي، ولارتباطه الوثيق بالشعور والوجدان. وقد أشار إلى هذا الأمر من قبلُ الفرنسي "هنري باسيه" الذي يرى في شِعْرِ الأمازيغ بسوس "إلهاماً منبعثاً من فلسفة عملية تكسوها مُسحة حزن وتشاؤُم مقصود"[11]

ويمكن للقارئ أن يلامس ذلك في كثير من النّصوص الشّعرية المتداولة ب «سوس"، كما في هذه الأبيات ممّا نُسب إلى "سيدي حمو" مثلاً:

gan-d igadrn aytmatn ɣ wis sa ignwan

lkmnd ukan akal bḍun aḥḥṛam a iga ṭṭmƐ

uḍnɣ tasa nu ttyawjṛaḥ aḍbib ann d iwiɣ

inna: smammi f ṛbbi nkkin ur dari ddwa nnun.[12]

وفي أشعار الشاعر"الحاج بلعيد"

وفي موضع آخر " ويتجلى ارتباط الشعر الأمازيغي بالغناء أيضا في الصعوبة التي يجدها أنضّام في قرض الشعر خارج إطاره الطبيعي، حيث يضطر إلى المرور من دندنة وزنه وعروضه ولحنه (تالالايت) بصوت مسموع قبل نظم أبياته، وكأنّه يستحضر الجوّ الأصلي الذي يتأتّى فيه ارتجال النظم، من ذلك كلمة لّغا (تالغات) التي تُطلق عل القصيدة المغناة وعلى الشعر المغنّى، وهي في مدلولها العميق مزيج من النص واللحن والغناء في الشعر".
وأورد مثل ذلك عمر أمارير في "الشعر الأمازيغي المنسوب إلى سيدي حمو الطالب" ص3 و4.
[9] أحمد عصيد إماريرن.

Abdellah BOUNFOUR « L'introduction à la littérature berbère », edition PEETERS,1999[10]

Henri BASSET « essai sur la littérature berbère » ALGER ANCIENNE MAISON BASTIDE -JOURDAN Jules [11] CARBONEL IMPRIMEUR-LIBRAIRE-ÉDITEUR 1920.
الحسين مجاهد معلمة المغرب، مادّة أمارك، ص 667: "أمارك لغويا (ج إيموريك) حالة عاطفية تجمع بين الحزن والحنين والشوق إلى البلد الأم (تامازيرت) أو إلى الأحبة الغائبين، وهو إحساس ممزوج بنوع من الحسرة واللوعة والحرمان والمرارة الدفينة.... وتستعمل مفردة أمارك/إيموريك في المجالين الأدبي والفني لينسحب مدلولها على مختلف أشكال التعبير الأدبي والإبداعي وخاصة في ميدان الشعر والغناء والموسيقى، راقصة كانت أو غير راقصة".

[12] عمر أمرير "الشعر الأمازيغي المنسوب إلى سيدي حمّو الطالب".

ɣayad n imurig ṛmiɣt ṛmin-anɣ

aha lɣʷnbaz iddulla ukan ifr nns

mqqard ajddig iqqur kullu asusn[13]

وذات السمة نلمسها في قول الشاعر مودعاً أحِبَّته:

allah a ḍḍyaman manik ad diwn aṭṭuɣ

ibidd umṣifaḍ tasa nu gant aman[14]

والقصيدة من أغاني "سعيد أشتوك" لا ندري إن كانت من نظمه أم من نظم غيره، وهي كلها منسوجة على هذا المنوال.

ونجدها عند على شوهاد في قصيدة "ݣار تايتي" ومنها هذه الأبيات:

allah ukbaṛ a tasa nw ur-am nri ɣmk ad

iɣab iḍṣ rmiɣ igiwr nssṛmi abddad

mqqard aman llƐin ur-i kkisn fad[15]

والأمثلة كثيرة فلا نكاد نجد شاعرا تخلو أشعاره من هذه النَّبرة، وإنما ذكرنا منها ما نوضّح به قصدنا. وقد يكون هذا الأمر هو ما يجمع الحَدَّين في لفظة أمارگ، فهو بذلك إبداع أدبي مرتكزه الإحساس و الشعور أو هو نتاج انفعال وجداني كما عرفه الحسين جهادي في معلمة المغرب.

ولمَّا عرّفنا الشِّعر "أمارگ" بالعبارة المنمَّقة والموزونة، فإنَّا قصدنا بالعبارة "الكلام الذي يبيَّن به ما في النفس من معان"[16]، وقولنا منمقة، فمصوغة بأنواع البديع كما هو الحال عند أقوام أخرى ممن اطّلعنا على ثقافاتهم، يذكر ابن خلدون "...ثم يتبع تراكيبَ الكلام في هذه السجية التي له بالأصالة، ضروبٌ من التحسين والتزيين بعد كمال الإفادة؛ وكأنها تعطيها رونق الفصاحة، من تنميق الأسجاع، والموازنة بين جمل الكلام وتقسيمه بالأقسام المختلفة الأحكام، والتورية باللفظ المشترك عن الخفي من معانيه، والمطابقة بين المتضادَّات ليقع

[13] محمد مستاوي "سلسلة أعلام الأدب الأمازيغي، الرايس الحاج بلعيد".

[14] محمد مستاوي، أحمد عصيد، "الرايس سعيد أشتوك، شاعر الحب والغزل" 1998.

[15] علي شوهاد ديوان "أغبالو" منشورات مجلة تاوسنا.

[16] "المعجم الوسيط،" تأليف مجمع اللغة العربية، منشورات مكتبة الشروق الدولية مادة "عبر".

التجانس بين الألفاظ والمعاني، فيحصل للكلام رونق ولذّة في الأسماع، وحلاوة وجمال، كلها زائدة على الإفادة"[17] .

وأمّا قولنا موزونٌ فنقصد به بالإضافة إلى نظم الألفاظ لإفادة المعنى، نظمَ الأبيات كلها وفق نظام العروض في أوزان معلومة أصيلة أو مولّدة عنها وفق قواعد فنية تحفظ لها ايقاعا وموسيقى تستسيغها الأُسماع وترتاح لها النفوس.

وإذا لم يعترض أحد على أهمية اللغة الشّعرية والتركيب الرّصين والأساليب الفنية المعروفة، فإن هذا العروض الذي لم يكن يعرفه إلّا المتضلّعون في الشّعر والمتذوقون له، ولم يكن يُلقّن إلّا بالموهبة والدربة بعدها، قد تعرض للإنكار من بعض من دخلوا غمار الشّعر الأمازيغي من باب النّضال والغيرة على الثقافة الأمازيغية، وليس لهم من الشّعر شيء، (وإن كان لهم أو لبعضهم شرف السبق في النضال واستحقوا الإجلال والتقدير لما قدموه من تضحيات) وما أنكروا الوزن إلّا جهلا به وكسلا عن تعلّمه. وقد ادّعوا تجاوزه، حتّى تكدّست المكتبات بدواوين ليس فيها من الشّعر إلّا الاسم[18]، وبدا إلى الوجود شعراء، أو بالأحرى منتحلو صفة الشعراء، لا علم لهم بالشّعر الأصيل ولا بقواعده، ولا يحفظون منه إلّا ما تغنى به أهل الطرب من المتأخّرين، فيصيرون شعراء مجددين بين عشية وضحاها، وما كبراءهم في ذلك إلّا مقسمون بين جامع لشعارات فضفاضة وحاطب ليل يجمع من غريب اللغة ما يُعجز به أفهام العامّة ويبهر به أمثاله.

وإذا ما تساءل أحد عن ماهية شعرهم وتجديدهم، قالوا إنّما تحرّرنا من الأوزان وتجاوزناها، ولست أدري كيف يتجاوز المرء ما لم يصله بعد، وكيف يتحرّر ممّا لم يُقيّد به أصلاً. وقالوا أن لغتهم أرق و أصفى ولا نرى في ما اطّلعنا عليه من أعمالهم إلّا تكلّفاً لا طائل من ورائه. ثم قالوا، وهذا مرتكَز ما يدّعون، أن في ما يأتون به رسالة "تابرات" [19]ومعاني أهمّ من قوالب الإبداع وأشكاله، ولا نرى لهم قولا (على فرض حسن النية) إلّا ما قاله الجاحظ "...والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي، والقروي و البدوي، وإنما الشّأن في إقامة الوزن و تخير اللفظ، وسهولة المخرج وصحّة الطبع، وكثرة الماء وجودة السبك، وإنما الشعر صياغة و ضرب من التصوير"[20].وقول الجرجاني "...كذلك مُحال إذا أردت أن تعرف مكان الفضل والمزية في الكلام، أن تنظر إلى مجرد معناه وكما أنَّا لو فضَّلنا خاتماً على خاتم، بأن

---

[17] مقدمة ابن خلدون، الفصل 59 "في بيان المطبوع من الكلام والمصنوع، وكيفية جودة المصنوع أو قصوره".

[18] نقل أحمد المنادي في كتابه "علي شوهاد، نظرات في مساره الشعري"، عن علي شوهاد قوله: " فليس كل الناس شعراء وليس كل من كتب خاطرة أو ما إلى ذلك، فيدّعي أنها شعر حرّ يصبح شاعرا".

[19] يقول علي شوهاد في حوار أورده أحمد المنادي في كتابه "علي شوهاد نظرات في مساره الشعري": "أتى علينا زمان يكتب فيه بعض الناس كلاما يسمّونه بالشعر وما هو بذلك، وإن دلّ على معان جيّدة".

[20] "الحيوان" المجلد 3 ص 131- 132.

تكون فضّة هذا أجود، أو فصّه أنفس، لم يكن ذلك تفضيلا له من حيث هو خاتم. كذلك ينبغي إذا فضلنا بيتا على بيت من أجل معناه، ألاَّ يكون تفضيله من حيث هو شعر وكلام"[21].

وقد يقول قائل أنّ ما نحتج به أقوالُ نقَّادِ أدبٍ غير أدبنا وثقافة غير ثقافتنا، فنقول أنّنا لم نختر من المقالات إلّا ما رأيناه مناسبا ومشتركاً بين الثقافات. وسيتّضح هذا من خلال استحضار الأوصاف والشروط الّتي يضعها أهل الشّعر (أيت أُمارڭ) للشّعر (أمارڭ) ب «سوس".

جاء في التراث الشّعري المحفوظ في وصف "أمارڭ":

ur igi umarg mad d iṭṭzi yan att nsrs

ula gan ma issrbaḥn att-n yasi yan

ومن هذين البيتين نفهم أنّ الشّعر لا يُشين صاحبه ولا يُغنيه، وفي ذلك إشارة إلى أنّ الشّعر يُطلب لذاته، ولقيمته الفنية، وليس يُؤتى ابتغاء الكسب والغنى.

Ur illi umarg s igiwr a matt iss iran

ur illi bla tiddi d unxisam n w-awal

ونستشف من هذين البيتين أنّ إجادة نظم الشّعر لا تكون إلّا لذوي العزم والهمّة، ولمن خاض الصّعاب في سبيل صقل موهبته.

Amarg ur lin ddnub ur lin lḥasanat

is ukan iga ṣṣabun yan iffaɣ rkun

وفي هذين البيتين نتبين حياديته على المستوى الأخلاقي من حيث هو شعر، فلا يكون شرّا إلّا إذا ناصرت معانيه الشّر وكذلك هو خير ما حوى معاني خيرية. ثمّ نتبين أيضا أثره على النفس الإنسانية التي هو لها بمثابة الصّابون الذي يُطهِّرها من كلّ دنس.

وهذا الشاعر علي شوهاد يلخص صيرورة الإبداع الشعري وشروطه:

awal iɣd ur ikk agwns n tasa nw

ikk ayyur ɣ lƐaqql ad afufn ifrnt

---

[21] دلائل الإعجاز للجرجاني، باب اللفظ والنظم.
ولا يجب أن نفهم من هذا الكلام أن المعاني ثانوية أمام الألفاظ، بل هي أساسية وقد أشار إلى ذلك إبراهيم أنيس في كتاب "موسيقى الشعر" ص44 إذ قال: "...أن نقاد الأدب قديمهم وحديثهم قد أجمعوا على أمر واحد وهو وجوب إخضاع اللفظ للمعنى ولم يقل أحد منهم بإخضاع المعنى للفظ، وإنما الذي تطلبوه هو تجويد اللفظ والتفنن في طرق تنظيمه وتنسيقه حتى يكسب الكلام مع معانيه الجيدة لونا موسيقيا تهتز له القلوب حين يطرق الأسماع، وأهل البلاغة يختمون الحديث عن البديع اللفظي بقولهم: ' يجب أن تكون الألفاظ تابعة للمعاني دون العكس وإلّا كان الكلام كغمد من ذهب فيه سيف من خشب'".

isakt ils inu lmizan i iwaliwn

awal imnanan nggwull ur-t nttiny

وقوله أيضا:

talɣat ur ilin a la layl ur rad tg urar

ونفهم من هذه الأبيات أن الشّعر شعور ووجدان، يراجعه العقل بتأنّ قبل أن يصوغه اللّسان شعرا في قوالب "تالالايت". وقد أشار في موضع آخر إلى أن هذه الأخيرة وحدها لا تصنع شعرا، رغم أهميتها طبعا، ففرق بذلك بين الشعر والنثر المنظوم فقال:

lḥaqq ad ga w-urarn ttbnun s iẓṛan nns

a la lay la la lal a irxan urd amarg!

فنظم الشّعر السّوسي مبني على عروض متين، ويتم وفق نظام أشطر متساوية في عدد ونوع وموضع المقاطع الصوتية المكونة للوزن "أسيف" وكلّ شطر يُسمّى "أُورار" جمعه "أُورارن"، قد يكون تامّ المعنى والتركيب وقد لا يكون فيحتاج شطراً ثانيا أو أكثر لذلك. وأمّا المقطع من "أُورارن" التّام المعنى فيُطلق عليه "تِّيِيْت"[22] (وتأتي هذه اللفظة بمعنى "اللحن" أو "الإيقاع" في بعض المناطق فتكون مشتقة من "تايتّي" أي الضرب).

ولمّا كان الشِّعر ملازماً للغناء في أغلبه فإنَّ الشاعر يُسمى "أمارير" المشتق من فعل "أر إتّيرير"[23] أي "يُغنِّي"، غير أن اللفظة المستعمَلة بكثرة في فضاء "أسايس" (مرقص فن أحواش) هي لفظة "أنظّام" وهي تمزيغ كلمة "الناظم" العربية.

ومع بداية طور التدوين وظهور ما يُطلَق عليه تجربة "تاترارت" وهي ما قد يرادف (تجاوزا) "القصيدة النثرية"، بدأ روَّاد هذه التجربة باستعمال مصطلح "تامديازت" للشِّعر وللقصيدة معاً و "أمدياز" للشاعر، و ذلك لتمييز هذه التجربة التي استلهمت أشكال القصيدة الغربية والعربية الحديثة، عن التجربة "الكلاسيكية" التي احتفظت بالمقومات الأساسية للشعر الأمازيغي، إلَّا أننا لا نراهم موفقين في ذلك لأن مصطلح "تامديازت"(وفي بعض المناطق "تاملكازت" أو "تامليازت"[24]) وإن كان جديداً في سوس فإنه أصيل و متجذر في الأطلس المتوسّط على الأقل، وقوام "تامديازت" هو نفسه قوام "أمارڭ" بِسُوس، فلا ينطبق إذن

[22] أورد الحسين جهادي مصطلح "تييت" ليقابل به الوحدة الصوتية المكونة من مقطع واحد، وهذا أمر مستَحدث ومحمود، إذ من الأهمية استنفاذ المصطلحات المتداولة باستعمالها في مجالات أخرى بمعان جديدة، شرط أن تكون مناسبة للمدلول الجديد.

[23] أحمد عصيد، إماريرن.

الحسين جهادي، معلمة المغرب، ص671، في تعريف "أورار".

إبراهيم أوبلا، تيمنضوين ص12.

[24] جهادي الحسين، معلمة المغرب، أنواع الشعر الأمازيغي ص 670.

هذا المصطلح على تجربة "تاترارت" التي أحدثت قطيعة منقطعة النظير مع التراث ومع مقومات الشّعر الأمازيغي عامّة.

ورغم ما ذكرناه، فلا بد أن نشير إلى أن هذه اللفظة (تامديازت) قد انتشرت أيّما انتشار، فصار يُقصد بها الشِّعر المكتوب؛ الموزون منه وغير الموزون (إذا اعتبرنا هذا الأخير شعراً)[25] وبقي مصطلح "أماركْ" ليستقلَّ به الشِّعر المُغنى.

وكما جمعت لفظة "أماركْ" بين معنيين اثنين، الشّعر والشّوق، فإن لفظة "تامديازت" إنَّما صِيغت من جذر "ديْز"[26] الذي منه معنى الرقص، وقد يكون ذلك لأن "أمدياز" لا يقول شعره إلَّا في مراقص "أحيدوس" كما يفعل "أمارير" في "أحواش".

والذي يقارب معنى القصيدة في سوس هو "تالغات" وهي من فعل "يُولغ" أي أثنى ومدح، الأمر الذي قد نفهم منه أن "تالغات" قصيدة مدح في الأصل ثم صارت اللفظة بعدئذ تُطلق على كل قصيدة مهما كان موضوعها. وقد تكون "تالغات" مشتقة من "لّغا" أي اللحن فتكون بذلك هي القصيدة الملحّنة والمغناة. وصيغة "لّغا" إن لم تكن في الأصل "ألْغا" و" تولغا" أي المدح، أو "ألغو" أي الإعلان والإخبار، فإنها حتما مستعارة من اللغة العربية من أصل اللّغَا واللّغوِ وهو السَّقَط وما لا يُعتدُّ به من الكلام.

تصنيف الشّعر السُّوسي:

لا بد أن نشير إلى أن مشكل الاصطلاح في هذا المجال يشكل عائقاً أمام محاولة التصنيف إذ نجد اللفظة تتغير دلالتها من منطقة إلى أُخرى، وهذا الأمر يلزمه بحث مستقل واجتهاد في جمع المادة وتمحيصها لتحديد الدلالات ووضع تعاريف أكثر دقة ممّا هي عليه، فلا يقع الخلط بعدها عند من يلجون هذا المجال من الدارسين والباحثين والمبدعين.

ومع إدراكنا لصعوبة مسلك التصنيف هذا، اِرتأينا أن نعتمد ما وجدناه من مقالات وبحوث على علاَّتها وقِلَّتها، وأن نستعين بمداركنا المحدودة وتوجيهات مُمارسي هذا الفن ومن لهم فيه باع، حتى نتمكن من وضع تحديدات أولية قابلة للتطوير والتدقيق انطلاقا من دراسات مخصّصة لهذا المبحث.

خلصنا إلى أن الشعر الأمازيغي بِسُوس يقسم إلى ما يلي:

---

[25] لا نعتبر هذا الصنف من الشعر الأمازيغي رغم اعتقادنا بأنه في كل نص أدبي، ولو كان نثرا، مقدار من الشّاعرية. والذي يمنعنا من ذلك اعتماده على لغة حديثة التكوين تفتقر مصطلحاتها المستحدثة إلى حمولة ثقافية كافية، ثم طغيان الخطاب النضالي الجاف على أغلب نصوصه، علاوة على تلك الفجوة التي بينه وبين الشعر الأصيل، حيث لا يمكن اعتباره امتدادا له ولا تحديثا له، إذ أن المبدعين في هذا الصنف لم يكن لأغلبهم سبق معرفة بمقومات الشعر الأصيل ولم يبدعوا فيه قط، مما يجعل محاولاتهم هاته لا تعدو أن تكون تقليدا لثقافات قطعت أشواطا في تحديث شعرها انطلاقا من أشكاله الأصيلة.

[26] جهادي الحسين، معلمة المغرب، ص 669.

1. أمارگ نوسايس: وهو الشعر المُلقى على مسامع الناس في مراقص "أحواش" و"أجماك" وجُلِّ الرقصات الجماعية المتداولة بهذه المناطق، وما يمَيِّز هذا الضرب، طابعه الارتجالي وطغيان الشكل الحواري فيه، ثم الاستهلال الديني التبركي. وأما أنواعه فهي:

1.1. أنعيبار: من فعل "إعبر" بمعنى قاس ووزن، ومنه قولنا "إعبراس" أي رد له الصَّاع صاعين، ويسمى أيضاً أمْخْلَّفْ ومعناه التبادل؛ و أمزّاوار من "أزَوار" أي الهجاء؛ وله أيضا اسم تانضّامت بمعنى النظم؛ و تاسوينگامت(مطارحة الأفكار) من "أسوينگم" أي التفكّر، كما يُطلق عليه ايضاً "أسْنّْفكا" اختصاراً لعبارة "أسنّْفكا ن-واوال" بمعنى التراشق بالكلام أو التحاور، وقد تجد من يسميه "أجُّوغْر" لأن مُدته أطول ما في أسايس.

وكل هذه الأسماء تحمل معنى المحاورة الشعرية حيث يتبادل الشعراء أفكارهم ورؤاهم بنِدِّيَّة واستماتة، وتتعدد مواضيعه وتيماته من المدح الى الهجاء، ومن النقاشات الجدية إلى التفاكه وغيرها من الموضوعات.

2.1. تامسوست/ أمسُّوس: هي مقطوعة شعرية قصيرة، يتفنَّن الشاعر في إلقائها بألحان شجية، ويختار لها موضوعا مناسباً ووزناً ملائما لنوع الرقصة، فيردد راقصوا أحواش آخِرَ بيت وحده، أو مع لازمته إن كانت له لازمة، وقد يرددون آخر بيتين في بعض الألحان. ونجد تامسوست أيضا في "أحواش" الخاص بالنساء غير أنهن لا يُردِّدن آخر بيت وفقط، بل يَنْسُجن على منواله ردَّهن على مُلقيها بالترحيب أوبما يليق بالمَقام.

واللَّفظة من فعل "إسُّوسّْ" أي "نَفَضَ" ومنه "إسُّوسّْ أغُبّار" أي نفض الغبار عن...، وقولنا مجازاً "إسّوسّ أقراب" أي "أفلس" وكذلك قولنا "سّوسّْن إڭيور" أي "اِنْفَضُّوا عن المجلس"، فهي اذن إعلان انتهاء شيء ما. وتُعلَن بها في أسايس نهاية مرحلة المحاورة الشعرية.

3.1. تازرَّارت: وهي أبيات شعرية تُنشَد على شكل ثنائيات في الغالب، يتناوب في إلقائها الشبان والشابات في شكل حوار غير صريح، وتتناول مواضيع متنوعة، غير أن الطاغي عليها شعر الغزل والتودُّد والترحيب وشعر الحكمة، ونادرا ما تُتجاوز هذه الموضوعات إلى التهاجي الذي لا يُراد به إلا الهزل والتفاكه[27]. وتنشد هذه الأبيات التي غالبها من التراث المحفوظ في صدور العامة، خلال الطقوس الاحتفالية المختلفة كالأعراس والأعياد والمواسم وغيرها.

وأما الأصل اللغوي للفظة "تازرارت" ففيه أقوال. يذكر عمر أمارير [28]معنى التهنئة وهو مصطلح مشهور ومتداول في صيغة الفعل (إزرّير) أي "يهنِّئ"، وذكر أحمد عصيد في كتاب "إماريرن" أنها مشتقة من نفس الفعل " إزرّير/أر إتّْزرِّير" بمعنى آخر غير مشهور وهو "ينشد

[27] أحمد عصيد، إماريرن، ص7.
[28] عمر أمرير (2003:94).

ويُغنّي"، وفيها معنى "الترديد"[29] عموما، ونلاحظ هنا ترادفاً في المعنى وتقارباً في المبنى بين هذا الفعل وفعل "أر إتِّرير" السالف ذكره في موضع تعريف "أورارن"، مما يجعلنا نتساءل عن العلاقة بين اللفظتين وعن احتمال أصل مشتَرَك بينهما. أما في معجم "مادغيس أومادي" فإن "تازرَّارت" تعني الطَّرز والتَّطريز، وهو نفس المعنى الذي أشار إليه الحسين جهادي في معلمة المغرب، فنفهم من هذا التعريف أنها تجميل القول وتزيينه بالنظم والإنشاد. وقد نستشف معنى النظم والصِّياغة أيضاً من كلمة "تازرّايت"[30] العنقود، التي تشترك معها في جذرها اللغوي.

2. إموريك: وهو جملة الشِّعر المغنَّى بالآلات الموسيقية المتنوعة، في شكل مقطوعات منظومة في أوزان معروفة أصيلة أو في أوزان مختَلقَةٍ مولَّدة.

ويأتي هذا الضّرب من الشّعر في أشكال متنوعة منها:

1.2. أمجرّد: وهو القصيدة المطوّلة، التي يستغني المطرب أثناء إلقائها عن الالات الموسيقية نسبيّاً. وتُصاغ فيها المواضيع التي تستلزم بعض التفصيل، كقصائد الرحلات (أمودّو ن الحج، أمودّو ن باريز...)، أو تلك التي تسمّى ب "لقيصت" والتي تسرد قصصاً حقيقية أو أسطورية (حمو أونامير، أمحضار، لموت ن نبي...)، أو القصائد التي تصف أحداثا اجتماعية معينة (قصيدة أكُرن....)، أو غير ما ذكرناه مِمّا يحتاج بعض التفصيل.

2.2. تانضّامت : وهي الأغنية الحوارية، التي استلهمت فن "أنعيبار" واستثمرته، وفيها يحاور "الرايس" صاحبه في موضوع ما، وغالبا ما يكون الحوار بين الرجل و المرأة. وما يميز "تانضامت" عند "الروايس" أنها معدّة سلفا وليست مرتجلة كما في أسايس، فضلا على أن إلقاءها يكون مصاحَباً بالعزف.

3.2. تامسّوسْت : وهي المقطوعة الصغيرة التي يختتم بها "الرايس" أغنيته.

4.2. أسّْتارا: وتسمى أيضاً "تِميزار"، وهي القصيدة التي يذكر فيها المطرب أسماء الأماكن التي زارها أو التي لها في نفسه مكانة. ويندر أن يجيد الشاعر سبكها بشاعرية أسمى، فتجد ما غلب على هذا الضّرب هو نظم لأسماء الأماكن لا غير.

5.2. تالغات: وهي القصيدة التي لا تدخل في التصانيف السابقة، وما يميزها أنّها ترتكز على موضوع معين أو مواضيع مرتبطة فيما بينها، وقد تكون مجموعة من الأبيات المختارة

[29] ذكر لي الأستاذ الشاعر عبد الرحمان واد الرحمة أبياتا لأحد الشعراء في منطقة طاطا يُدعى "دّا محمد أُمحند"، من قصيدة شخص فيها شجارا بين زوجين، فقال بلسان الزوج: .ad a bnti i w-awal nm adr i laxbar nm......aywnt ur issfld ḍḍif ar srm ***itzrrir***
ول سي عبد الرحمان قصيدة بعنوان "تين أمغار" من ديوان "أجا ن إكْزار" يقول فيها: "tin umɣaṛ tga daɣ mas ***nttẓrrir***".

[30] معجم مادغيس أومادي، مادة تازرّايت.

من التراث المحفوظ على أن تُنَسَّق لتعالج موضوعا معينا.

ونختم الحديث عن الشِّعر الغنائي بتنبيه بسيط للقارئ إلى أنّه لا يُعتبَر كلّ ما تغنّى به أهل الطّرب شعرا يستجيب لمعايير الشّعر الأمازيغي. ففيه ما هو قائم بذاته وفيه ما يستعين بالعزف والصّوت الشجي حتّى تكون له قيمة فنية.

3. تيڴراوين/ تيزاكارين[31] : وهي جملة المنظومات التعليمية والتربوية التي لم تقتصر وظيفتها على ما هو جمالي فني محض، بل تتجاوزه إلى وظائف أخرى، تحسيسية وتعليمية، توجيهية وإخبارية...

يمكن تقسيم هذه المنظومات التي غالبا ما تكون مطولات "تيزاكارين" إلى صنفين اثنين حسب أغراضها.

1.3. تأريخ الملاحم والأحداث التاريخية: ويتعلّق الأمر بتلك التي تركت بصمة في نفوس ناظميها، فحُفظت في الأذهان تتناقلها الأجيال بينها، ومنها ما ذكره المختار السّوسي؛ في كتاب "خلال جزولة"؛ عن رحلته إلى "إليغ"، إذ وجد منظومة بلسان أهل "سوس" تؤرّخ لفتح إفريقيا، يقول: " وفيه أيضا (أي مجموع لآل "تاتلت") قصّة فتح إفريقية بنظم شلحي، وهي ملحمة أشادت بشهامة عبد الله بن جعفر، وهو بطل القصّة في ست صفحات. وهذه الملحمة منتشرة، فقد سمعتها في الأسواق، كثيراً ما يتلوها أهل الحلق"[32].

ومن هذه القصائد الملحمية ما نظمه "احمد بن إغيل" عن خراب مدينة "تامدولت" من طرف "محمد أُوعلي أمنصاك"، وهي قصيدة مشهورة ما زال يتلوها الحُفّاظ إلى يومنا هذا. ولنفس الشاعر نصّ شعري آخر أقلّ شهرة " يتناقل مجريات إحدى المعارك القبلية سنة 1887 بين "أُوتزروالت" و "أجرّار".

2.3. تيسير العلوم الشرعية والمعارف الدينية: هذه النُّصوص لها وظيفة توجيهية تعليمية وتثقيفية، تسعى إلى تقريب المعارف الدينية والسّلوك الصّوفي إلى أذهان العامّة وأفهامهم، ويُطلق عليها "تامازغييت" أو "لمازغي"[33] ويطلق عليها أيضا "لاذكار".

---

[31] سميت هذا الصنف ب "تيڴراوين" لأن جلّها تتلى في مجالس الذكر (أڴراو/إڴراون) وفي الحلق كما أشار إلى ذلك المختار السوسي في حديثه عن قصيدة فتح افريقيا. وأمّا مصطلح "تيزاكارين" فهو معروف ومتداول، وتسمى بذلك لطولها.

[32] المختار السوسي، خلال جزولة، ص 120.

[33] عمر أمارير،"رموز الشعر الأمازيغي وتأثرها بالإسلام" ص92.

وتسمى بذلك لأنها تمزيغ لنصوص في العلوم الشرعية كتبت في الأصل باللغة العربية.

ومن هذه النصوص قصيدة "تولغا ن نبي" لِ " سيدي امحند أُ محمد نايت حساين" وهي مطوّلة في مدح النبي ﷺ، منسوجة على نهج بردة البوصيري وتتألف من مِائة بيت شعري، وله أيضاً قصيدة "البدعة"، وتُتلى هذه القصائد في مجالس الذكر المعروفة ب "أكْراو".

ومنها أيضاً منظومة "الحوض" في الفقه المالكي على نهج "مختصر خليل"، وهي المعروفة ب "أوزال" نسبة إلى مؤلّفها "محمد أُعلي أوزال" وهي في تسعمائة بيت،[34] ولنفس المؤلف مطوّلة في التّصوف مؤلفة في ستمائة بيت، تُعرف ببحر الدموع. وكذلك "العقائد ن دين" للصنهاجي (القرن السابع عشر)[35].

وقد ذكر المختار السوسي أنّه وجد ب"إليغ" قصيدة في علم التوقيت للحسن بن عبد الله بن أبي بكر ترجم فيها "المقنع" للمرغيتي إلى "الشلحة" ويزيد فيه أحياناً على ما قاله، وهي في ستّ صفحات متوسطة[36].

4. المنظومات الطقوسية: ندرج ضمن هذا الصّنف كلّ الأشعار المناسباتية التي تُغنَّى وتُنشد خلال حفلات الأعراس أثناء تجهيز العروس وهي التي تسمى " تاسوغانت"، وكلّ ما يُنشد في أماكن العمل الجماعي "تاماووشت" ثمّ أيضاً تلك التي يتغنّى بها الأطفال أو التي تُغنّى لهم.

1.4. تاسوغانت: أشعار مرتبطة بطقوس الزواج في مناطق سوس، ويُتَغنّى بها عند تجهيز العروس، وعن زفِّها إلى عريسها ويُطلق عليها أيضا مصطلح "تاسّنكْيفت" ويُقال "أر سّْنكْيفنت تمغارين" أي يُنشدن أثناء زفّ العروس.

وتتخذ أيضاً شكل حوار شعري بين أهل العريس وموكب العروس، وإن تك هذه الأشعار اليوم من ضمن المحفوظات الشعبية التي تتناقلها الأجيال بينها، "فإنّها كانت وإلى عهد قريب مجالاً للإبداع الشّعري، يُعِدّ له كلا الموكبين من النّساء الشّاعرات ذوات الموهبة الفذة"[37].

---

[34] محمد أفقير و فاطمة فائز،مجلة الدراسات الأمازيغية، ع5، 2019، ص 31-46، جامعة ابن زهر أكادير.

[35] جاء في مقال منشور في موقع الرابطة المحدية للعلماء ل د.محمد الهاطي : " يُعد الشيخ إبراهيم بن عبد الله أزناگ من بين أوائل العلماء الذين ألفوا في الفقه المالكي والعقيدة الأشعرية والتصوف السني بالأمازيغية بالمغرب بعد كل من ابن تومرت (ت524هـ) و سعيد بن عبد المنعم الحاحي (ت953هـ)، بل يمكن القول إن معظم من أتى بعد أزناگ من المؤلفين المغاربة الأمازيغ قد تأثروا بكتاباته، ومنهم على الخصوص محمد بن علي أوزال (ت 1162هـ) صاحب منظومة "بحر الدموع" المشهورة، والتي تتداخل كثيرا مع منظومة عقيدة السلوك سواء على مستوى البنية التركيبية أو الإيقاعية .«.

[36] ذكر محمد المختار السوسي في مؤلفه "خلال جزولة"، ج3، ص 120: "ويوجد في المجموع أيضا منظومة شلحية للحسن بن عبد الله بن أبي بكر ترجم فيها (المقنع) للمرغيتي الى الشلحة ويزيد على ما فيه أحيانا على ما قاله وهو في ست صفحات وسطى."

ويقصد بالمقنع منظومة "المقنع في اختصار علم أبي مقرع" في علم التوقيت وهي أرجوزة في 99 بيتا اختصر فيها أرجوزة الشيخ أبي عبد الله محمد بن علي البطوي المعروف بأبي مقرع. والمرغيتي هو محمد بن سعيد السوسي االمِرْغْتِي (ت1089هـ.(

[37] إبراهيم أوبلا، تيمنضوين ص 117.

2.4. تاماووشت: وهي جملة القصائد والحوارات الشعرية التي تُلقى في أماكن العمل الجماعي كالحرث والحصاد وغيرهما من الأعمال التي يجتمع عليها أهل المداشر فيما يُسمى ب "تيويزي" وسمعنا من الشاعر علي شوهاد أن أصل الكلمة هو "تاماووست". ويجري عليها من الوصف ما يجري على "تاسوغانت"، فإنّها أيضا كانت مجالاً للإبداع قبل أن تُصبح كما هي عليه اليوم، مجموعة أشعار جامدة ومحفوظة في الذاكرة الشعبية.

3.4. تورارت: وهي الأنشودة التي يتغنّى بها الأطفال، أو التي تُغنّى لهم.

ومثال ذلك ما يُتغنّى به أثناء نزول المطر "تورارت ن أُنزار":

أنزار أ بابا ربي....توف تومّيت بوفڭوس...ياف بوفڭّوس إغورمان....

أو الأنشودة التي تُغنّى لتنويم الصّبية "تاسنوهنّوت":

نماقارغ باب ن ييضس

إنايّي ما تّربيت

نّيغاس يات تفروخت

إنّايّي سنوهنّوتّ

سنوهنّوتّ سنوهنّوتّ.

5. تامديازت:

لمّا كان شعر "أسايس" حوارياً في أغلبه، يعتمد النّدية والتحدي في القدرة على الارتجال والخوض في مواضيع متنوّعة، وكان الشّعر المّغَنَّى المنبثق عنه قد تخلّى عن الارتجال وقلّل الحوار وجنح بذلك نحو تحقيق القصيدة المتكاملة القائمة بذاتها، فإن "تامديازت" جاءت كثورة على هذه الأشكال الكلاسيكية، مغيرة بذلك التناول الإبداعي على مستويات عدّة كان أهمّها: الانتقال من هذه الأشكال الشفاهية إلى الكتابة والتدوين.

وهي بمثابة الشّعر الحديث، الذي هو نتاج الانتقال من مرحلة الإنتاج الأدبي الشفاهي التقليدي، التي عمّرت طويلا، إلى مرحلة التّدوين والكتابة.

والذي يُمَيِّز هذه التّجربة الأدبية عمّا اعتبرناه ابداعاً كلاسيكياً هو:

1. حضور البعد المعرفي: إذ أن المبدعين في هذا الضرب من الشّعر يُعَدّون من النُّخبة المدرِكة والواعية بأهمية الكتابة في تطوير الأدب والثقافة عموماً بل والحفاظ عليهما.

وهذه النّخبة لها في الغالب تكوين معرفي معيّن، يجعلها تتناول تيمات الإبداع من زوايا متنوّعة، مستفيدة من احتكاكها بثقافات أُخرى.

2. تكامل القصيدة: ونقصد بذلك الانتقال من القصيدة المتعدّدة المواضيع، أو من متتالية من توليفات "تتييت" التي تستقل كل واحدة منها بمعنى معين، إلى قصيدة منسجمة في بنائها ومعانيها، والتي تتجاوز الاستهلالات التقليدية بالبسملة والتبرك والإشارة الواضحة إلى موضوع القصيدة، وتتجاوز الأساليب التقريرية المبالغ فيها، وتتجنب جمود الصورة الشعرية وكذلك تفسير الغاية من ورائها كقولهم " hati hann lmitl uw-ḥbib af sawlɣ " أو " tayri annqʷṣaḍ is ka nut lmatal imma ayyur..".
3. استثمار غنى المعجم: عبر البحث عن المفردات والتعابير الغابرة وتوظيفها في سياقات جديدة، وكذلك استثمار طرق الاشتقاق والتّوليد اللّغوي، والانفتاح على التعابير الأمازيغية المتنوعة.

وتجدر الإشارة إلى أنّ من الشعر الغنائي ما هو أهل لتصنيفه ضمن "تامديازت" وإن كان موجّها للغناء في أصله، وذلك لتجاوزه النظم الكلاسيكي في مضمونه وأشكاله وطرق تناوله.

الشّعر الأمازيغي من الشفوية إلى التدوين

تمهيد:

ظلّت التعابير الفنية الأمازيغية حبيسة الطّابع الشفهي لهذه الثّقافة لـعدّة قرون، ولم يشفع لها غناها وتنوّعها وحضورها الوازن في حياة الأمازيـغ اليومية في أن تكون لها مكانة عبر الكتابة والتدوين، فتُحفظ ويسهل تناقلها وتدارسها عبر الأجيال، بل لم يخطر ذلك ببال الانسان الأمازيغي إلّا بعد مسار طويل ومرحلة طويلة من الإبداع الشفوي، حيث استُعين خلال هذه الفترة كلّها بالذّاكرة الشّعبية، هذه الأخيرة التي لم تحتفظ في نهاية المطاف إلّا بالنّزر القليل. وقد كانت نتائج ذلك وخيمة على هذه الثروة الفنية والأدبية نفسها، إذ طغى عليها الجمود في أشكالها والمحلية في مضامينها واتصفت بالقصور عن التجديد.

وشحّ المادّة الإبداعية المكتوبة وكذلك المحفوظة حفظا سليما، ونركّز هنا على الشّعر موضوع بحثنا، انعكس على النقد الملازم للإبداع بالضرورة، فظلّت بذلك الأعمال الأدبية المتاحة موضوع نقد انطباعي[38] بسيط يتّسم بما تتّسم به هذه الأعمال نفسها من ندرة وارتجال وارتباط بطقوس معينة، الأمر الذي حدّ من درجة تطويرها وتجويدها.

ولقد كان للثقافات الوافدة التي احتكّ بها الأمازيـغ دور كبير في إدراكهم أهمية التدوين والكتابة، ولعلّ أهمها الثقافة العربية الإسلامية التي كانت بمثابة الشعلة الأولى والمنبه الأول إلى ضرورة التّدوين وتبعتها في ذلك الثقافة الغربية عبر الدراسات الاستشراقية، رغم أنّ الهدف من وراء الاهتمام بالكتابة باللسان الأمازيغي يختلف في كلتا الثقافتين، كما اختلفت أشكال التأثير أيضا.

فالهدف المتوخى من وراء كتابة الأمازيغية بالحرف العربي يتمثّل أساسا في نشر التعاليم الدينية وتسهيلها على الامازيـغ كما سنرى فيما سيأتي، بينما الهدف من وراء الاهتمام بالادب والفنون الامازيغية، جمعا وتدوينا ودراسة، في المرحلة الكولونيالية هو بالأساس كسب المعرفة اللغوية وجمع المعلومات اللازمة لتسهيل اختراق المجتمع عبر فهم علائقه وقيمه وثقافته.

وأمّا اختلاف أشكال التأثيرين فثابت أيضا إذ أن التأثير العربي الإسلامي تجلى فيما أفضى إليه من بداية كتابة الأمازيـغ أنفسهم لنصوص دينية بالأساس بالخط العربي وما ترتب عن ذلك

[38] أحمد المنادي، معالم نقدية في مسار تلقي الإبداع الأمازيغي وقراءته، مجلة أسيناك 2010: " فلو عدنا إلى تراثنا الشعبي الشّفوي لن نعدم فيه مجموعة من الإشارات التي تكتسي طابعا نقديا، ما دام النقد تقييما للإبداع وللمبدع وإبداء للرأي تجاهه تعبيرا عن جماليته أو استهجانا لنهجه. فالشاعر الأمازيغي يبادر أحيانا إلى إنتاج لغة وصفية يروم من خلالها الحديث عن الأبداع الجيّد أو توصيف العملية الإبداعية بما يفيد قيمتها أو بيان صعوبة نسجها... وهي على قلّتها يمكن أن ندرجها ضمن الآراء النقدية التي تعتمد على الانطباعات الشخصية (النقد الانطباعي)".

من وعي بضرورة التدوين في مجالات أخرى (إزرفان، شعر...)، وأمّا التأثير الغربي فيتجسد في أعمال المستشرقين المتمثلة في جمع المادة الأدبية والتمهيد للدراسات اللسانية وغيرها، ثم فيما أتى بعد ذلك من دراسات مبنية على هذه الأعمال المؤسِّسة.

وإذا ركّزنا على الشّعر موضوع بحثنا، وتتبّعنا الإرهاصات الأولى لتدوينه، فإنّنا نميّز بين ثلاث مراحل متتالية:

1. مرحلة الكتابات الدينيّة:

كتب هنري باسيه أنه " كان لدخول الإسلام ورسوخه في بلاد البربر وقع كبير وتأثير لا يضاهيه أي تأثير لثقافة أخرى من الثقافات التي احتكّ بها البربر، ولقد جاءت هذه الديانة في وقتها المناسب فوجدت أرضا خصبة، وذلك ما جعلها تنتشر انتشارا واسعا، ولم يكن من الممكن للقوة وحدها أن تحقّق مثل هذا النجاح، حتّى أصبحت نعرة الإسلام تهيج البربر أكثر من أية نعرة أخرى"[39]، وهذا التأثير الذي يتحدّث عنه باسيه يتجلّى في عدّة مجالات بالطّبع، غير أنه يبرز أكثر في مجال الكتابة بالأمازيغية، حيث نعتبر الثقافة العربية الإسلامية كالشعلة الأولى ((élément déclancheur التي أنارت درب التدوين بالأمازيغية وأرست أسسه.

ونلخّص هذا التأثير العربي الإسلامي في وجهين اثنين. الأول وعي الامازيغ بكيانهم وخصوصيتهم، فقد حاول بعضهم إثر ذلك اختلاق كتب دينية عوضا عن القرآن، كنوع من المقاومة الثقافية للوافد العربي، وكان ذلك بداية أولى لكتابة الامازيغية بالحرف العربي، غير أن هذا الضرب من التأثير لم يكن ذا أهمية كبرى ولم تكن له نتائج فعلية في الواقع الثقافي والمعرفي، فكان تأثيرا رمزيا عابرا، إذ لم تعمّر تلك الكتابات كثيرا، ولم تكن منتشرة في عموم أرض البربر. وأمّا الوجه الثاني من هذا التأثير، وهو الأهم والأكثر تجليا في المشهد الثقافي الامازيغي إلى الآن، فهو الكتابات الإسلامية التي ألّفها فقهاء أمازيغ لتيسير علوم الدين والشريعة بلغتهم الأمّ. وإذا اقتصرنا على سوس، فخير مثال تلك المؤلفات المذكورة سلفا في معرض تصنيف الشعر السوسي، وهي مؤلّفات منظومة كمتون تعليمية تثقيفية وتربوية، ما زال تأثيرها متصلا إلى اليوم.

2. مرحلة الكتابات الكولونيالية:

تُعتبر كتابات هذه المرحلة ذات أهميّة قُصوى في تاريخ تدوين الأشعار الأمازيغية، إذ تختلف عن سابقتها نوعيا. فإذا اعتبرنا المرحلة الأولى بمثابة اللبنة الأولى في صيرورة التّدوين بالأمازيغية، فإن هذه المرحلة تعتبر مؤسِّسة إذ تجاوزت المنظومات التعليمية والتربوية، على أهمّيتها الكبرى، إلى الاهتمام بالأدب في عمومه، وأنقذت بذلك كمّا لا بأس به من الأعمال الشعرية وغير الشعرية من الاندثار الذي طال فيما سبق جلّ الأعمال الأدبية

Essai sur la littérature Berbère, Henri Basset, p62.[39]

الشفوية، والتي لم تستطع الذاكرة الشعبية الحفاظ عليها إلا متناثرة أو مفرغة من معانيها الأصيلة، أو مشوَّهة البنية في أغلب الأحيان.

هذه المرحلة تختلف عن سابقتها أيضا من حيث الفاعل الأساسي، فإذا كانت الكتابات الدينية كتابات ذاتية، ألفها الامازيغ أنفسهم (وهي لا تشكّل في واقع الأمر إلّا جزءا صغيرا من النصوص الأدبية المنتَجة، ولا تترجم المشهد الأدبي في عمومه، والذي يتسم إلى ذلك الحين بالشفوية)، فإن كتابات هذه المرحلة كتابات غيرية، جمعها الأجنبي وكتبها بالخط اللاتيني نقلا عن الحفّاظ وعن مبدعي تلك المرحلة أنفسهم.

فمن حسنات هذه المرحلة إذن ما جمعه جيستينار 1925 وبوليت جالون بيرنيه 1972، وإميل لاووست 1998، من نصوص شعرية تعتبر المادّة الخام للدراسات المتوالية بعدها في هذا المجال.

3. مرحلة التّدوين الذّاتي:

تأتي هذه المرحلة كنتيجة لسابقتيها من جهة، حيث أن الكتابات الأولى سواء بالخط العربي أو اللاتيني فتحت الأبواب للمهتمين بالتراث جمعا وتدوينا، وكذلك الأمر بالنسبة للمبدعين الذين يخوضون لأول مرة غمار الكتابة والنشر، ومن جهة أخرى كنتيجة لظروف خاصّة تتمثل بالأساس في الوعي المتنامي بالهوية الأمازيغية، وضرورة الحفاظ عليها وعلى ثقافتها من الإندثار.

ولقد كان السّبق في هذه المرحلة ل أحمد أمزال بإصداره ديوان "أمانار" 1968، جمع فيه نصوصا شعريّة لمجموعة من الروايس، ويُعتبر ذلك عملا مؤسِّسا لمرحلة اهتمام الأمازيغ بكتابة أشعارهم خارج الدائرة الفقهية التقليدية، ثم كان شرف إصدار أوّل ديوان فردي بعد ذلك لمحمد مستاوي سنة 1976، بديوان "إسكراف". ولم تكن تلك الإبداعات المكتوبة في بداية الأمر بعيدة عمّا كان مُتداولا في ميادين "إسوياس"، حيث احتُفظ بالطرق الكلاسيكية في النظم، شكلا ومضمونا، إذ لم تتخلّص بعد من الإستهلالات التقليدية، ولم تتجاوز الصور المجازية والرموز المتداولة، بل نجد في بعضها أثر الطابع الحواري الذي يتميز به شعر أسايس، علاوة على أنّها لا تعتمد إلّا بعض الأوزان القليلة المتداولة بكثرة والمشهورة دون غيرها (ونقصد بهذه الأوزان أحوزي، تاشتوكت، سيدي حمّو)، ولم يتغير الأمر إلّا لاحقا بعد تجربة "أزايكو" الذي حاول الخروج من القصيدة التقليدية إلى قصيدة حديثة نوعا ما، وذلك باقتحام بعض المواضيع التي لم يكن يتطرّق إليها الشاعر الأمازيغي المرتبط بمجاله البدوي، و أيضا بالتّخلّص من الاستهلالات والاساليب التقليدية، واعتماد معجم فيه بعض الاجتهاد، فكانت تجربة أزايكو بداية تناول الشعر الامازيغي بسوس لمواضيع جديدة مرتبطة بنوع من المعرفة والانفتاح على الثقافات المحيطة بنا بأسلوب مختلف، نوعا ما، عمّا هو متداول، فكان اجتهاده هذا على مستوى المضمون بالأخصّ وطريقة بناء القصيدة، وأمّا على

مستوى الإيقاع فقد حاول الالتزام بالعروض المعروف واقتصر على الأوزان المشهورة دون غيرها، إذ أن جل إبداعاته لم تتجاوز وزني أحوزي و سيدي حمّو.

وستأتي بعد ذلك موجة من المبدعين، الذين اقتحموا غمار الأدب الأمازيغي، دون عُدّة في أغلب الحالات، فابتدعوا ما سُمّي ب "تاتراترت" سيرا على خطى القصيدة النثرية المتخلّصة من كل قيد شكلي، وقد اعتمدت هذه الكتابات المتأخرة، دون استهلال وتبيئة، لغة مخبرية منفصلة عن اللغة اليومية وعن اللغة الشعرية المتداولة لدى الشعراء السابقين، غير أن هذه الكتابات يطغى عليها التصنّع والتقليد، بل إن جلّ هذه الكتابات، كما سلف ذكره، لا ترقى إلى مستوى الشعر ولا إلى مستوى النثر، إذ ظلّت حبيسة خطاب نضالي شعاري لا يمُتُّ للأدب وجماليته بصلة، وهي في حقيقة الأمر نتاج ظروف معينة تتلخص أساسا في رغبة المؤسسات المعنية بالشأن الأمازيغي (في مرحلة ما) في تحقيق تراكمات على المستوى الأدبي لاستدراك النقص الحاصل، فقد سارعت إلى وضع جوائز مهمة لكل صنف أدبي، كما تكلفت بطبع الأعمال الإبداعية، و شجعت بذلك الشباب على ولوج هذا المجال، وقد نجحت هذه الجهود في تحقيق تراكم نسبي لكن ذلك كان على حساب جودة الانتاج، هذا الأمر الذي فطن إليه المهتمون والغيورون على الثقافة الأمازيغية، فبدأ في الآونة الأخيرة نوع من الفرز والنقد وإن كان في بداياته. وقد لعبت وسائل التواصل الاجتماعي دورا مهمّا تمثل في إبراز مواهب متمكّنة، ونقاد وباحثين جادّين في الشعر وشروطه ومحدّداته، وبينت قصور الكتابات الشعارية التي أشرنا إليها.

الدراسات الاستشراقية للشّعر الأمازيغي السوسي

1. تمهيد:

لقد كان الاهتمام باللغة الامازيغية (بمختلف تعابيرها) من طرف الغربيين قديما بالمقارنة مع اهتمامهم بأدبها. فمنذ القرن الخامس عشر بدأ الرحالة والمبشرون والدبلوماسيون الغربيون بجمع بعض المعلومات عن هذه اللغة، وكان ذلك الاهتمام محدودا في جمع بعض الجمل الوظيفية وبعض الكلمات المتناثرة، وأحيانا بعض القواعد النحوية البسيطة ولا يتعداها إلى أكثر من ذلك. ولقد كان القصد من وراء ذلك تسهيل التواصل لتحقيق أغراضهم تجاريةً كانت أو دبلوماسية أو غير ذلك.

لم يتطوّر هذا الاهتمام كثيرا إلّا في القرن التاسع عشر حيث تجاوز الأمر جمع بعض الجمل والكلمات إلى جمع النصّوص الأدبية ونشرها، وكان معظم تلك الاعمال تنشر بفرنسا، حيث كان أول نص منشور على المشهور هو قصيدة "الصبي" التي نشرها Jacques-Denis Delaporte[40]، وجاءت بعده منشورات ودراسات أخرى متنوعة.

غير أن هذه النصوص الأدبية وما صاحبها من تعليقات وملاحظات، لم يكن القصد من وراء نشرها ودراستها الاهتمام بالأدب كأدب وإنّما كان لذلك أسباب ومقاصد، فلقد كان من الأهمية الكبرى للمستعمِر أن يستوعب البنيات الثقافية للمجتمع المستعمَر ويدرس نفسيته وما يحرّك وجدانه من خلال هذه النصوص، ويجني من ذلك أيضا معرفة لغوية دقيقة تمكنه من التغلغل في المجتمع واختراقه[41] لتسهيل التوسع ولتنظيم الإدارة التي بواسطتها يتم له التحكم بأمره. وقد رأينا عند القبطان جيستينار [42]كمثال، مجموعة حوارات مفترضة في مجالات مختلفة، ككيفية تجنيد عنصر بربري، وكيفية التفاوض والمساومة وغير ذلك من الأغراض.

وأمّا ما يمكن اعتباره منشورات ودراسات أدبية محضة، فقد جاء متأخرا عن هذا الذي ذكرناه كله، وبدأ بالأساس مع نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين مستفيدا مما تحقق من تطور في علوم اللسانيات.

وإذا اقتصرنا على الشعر السّوسي موضوع هذا العمل المتواضع، فإننا نعدّ الأعمال المنجزة بخصوصه على رؤوس الأصابع، وهي لا تخلو من نبرة الاستعلاء الغربي الذي تتسم به جلّ الدراسات الاستشراقية، والتي تفضي في الغالب بأصحابها إلى تبنّي استنتاجات واهية غير مبنية على أسس متينة. غير أن هذه الدراسات على عللها وقصورها، تُعتبر في غياب اهتمام

---

[40] « Littératures berbère, des voix, des lettres », Paulette Galand-Pernet, p12 à 13.

[41] « Littératures berbère, des voix, des lettres », Paulette Galand-Pernet, p15,16.

[42] « Manuel de Berbère Marocain (dialecte Chleuh) », Léopold Justinard.

المعنيين بالأمر كنزا مهمّا وحجر أساس لدراسات نقدية أوفت الشّعر الامازيغي حقّه أو حاولت ذلك.

ومن أشهر الدراسات الاستشراقية للأدب الأمازيغي تلك التي طرحها "هنري باسيه" Henri Basset في كتابه المعنون بـ Essai sur la littérature Berbère، والتي نرى فيها بعض

الجدية والتفاني في البحث، وسنورد بعض ملاحظاته واستنتاجاته كنموذج مع ايراد بعض التعاليق عليها ممّا نراه صائبا.

2. ملاحظات "باسيه" حول الشعر الأمازيغي عامّة، والسوسي خاصّة:

لم يغفل هنري باسيه عن ذكر بعض ما يراه مميّزا للشعر الامازيغي، كذكره عراقته وضربه في القدم وكونه ممارسة جماعية تحظى بكثير من الاهتمام والتقدير، وأن الممارسة الشعرية عند البربر مازالت تحتفظ بذلك الدور الاجتماعي الذي تفتقده عند معظم ثقافات المعمور.

إلّا أنه لم يتوان أيضا عن ذكر أوجه القصور في هذا الفن وعند أهله، لدرجة التمادي أحيانا في القدح والاستعلاء الذي أشرنا إليه مسبقا.

وإذ نشاطره الرأي في بعض ملاحظاته خصوصا تلك المتعلّقة بوصف طبيعة هذا الفن، فإنّنا نخالفه في غير ذلك، حيث ظهر قصوره وقصور سابقيه عن إدراك كنه هذا الفن واستكشاف أسراره وتذوق حلاوته. وما حال بينه وبين ذلك إلّا خمس عقبات، أوّلها اتخاذه الشعر الفرنسي والغربي عامة نموذجا يُحتذى ومعيار يقاس به مقدار تطور كل فن، متجاهلا خصوصية اللغة والثقافة الأمازيغيتين. وثانيها محدودية معرفته اللغوية (التعابير الأمازيغية) التي كانت أساسا في معظم استنتاجاته المتعلقة بمضامين الأشعار المدروسة. ثم بعد ذلك يأتي حائل ثالث، حال بينه (وكذلك الامر بالنسبة لسابقية من المستشرقين) وبين استكشاف كنه الشعر الامازيغي بكل تعابيره، واستنباط خصائصه وأحكامه، وهو طريقة جمع النصوص من الحفّاظ حيث يغيب التحقيق والتدقيق، وهذا الأمر نراه كثيرا في كتابات المستشرقين، بل حتى عند غيرهم ممن أتوا بعدهم من أهل هذه الثقافة أنفسهم ما لم يكونوا شعراء أو لهم سبق معرفة وتذوق سليم لهذا الشعر، فنجد فيما جُمع أشعارا مبتورة ومشوهة لا يتوانى الحفاظ الذين يملون على الكتاب و الباحثين عن التصرف في أبياتها وأشطرها بما يحقق نفس المعنى الذي في أذهانهم على حساب اللفظ الأصلي، فيغيب بذلك الإيقاع والجرس وبلاغة القول.

هذا وإن شساعة الرقعة الجغرافية التي ينتمي إليها هذا الفن المدروس وتنوع التعابير اللسنية لكل رقعة (القبايل، الطوارق، الريف، الأطلس المتوسط، ثم سوس) عسّر أمر الإحاطة الشاملة بتفاصيل الشعر الأمازيغي شكلا ومضمونا. وإذا أضفنا إلى هذا كله ندرة النصوص المكتوبة والمحفوظة حفظا سليما، وصعوبة ترجمة النصوص الشعرية من اللغة الأصلية إلى لغات الباحثين المهتمين، اتضح لنا مدى وعورة المسلك ومنعة الهدف المنشود على من لم يعقد العزم ويملك العدّة الكافية ويفرغ لهذا الأمر مدّة طويلة، وذلك حال "ه. باسيه" وسيتضح هذا الامر من خلال استعراض ملاحظاته والتعليق عليها فيما يلي.

1.2. طبيعة الشعر الامازيغي:

يرى باسيه أن الشعر أسرع الأجناس الأدبية الامازيغية تجدّدا، إذ تتوالى النصوص باستمرار، ينسخ بعضها بعضا، ولا تحقّق بذلك تراكما مهمّا، فهذا التجدّد في طبيعته سلبي، إذ لا يتمّ عبره تحسين وتجويد الإبداع بقدر ما تُعاد الصيغ ذاتها والصُّور نفسها في كل مرّة لتعبّر عن مواضيع آنية في انتظار إلهام جديد يعوّض السابق ويمحوه. فالقصيدة الأمازيغية لا تُعمّر كثيرا إلّا نادرا، فلو كانت عن الحرب فلا تدوم أكثر من الجيل المعاصر لهذه الحرب، وإن كانت تنشد الغزل فإنّها تتلاشى وتُنسى في أقلّ من ذلك.

ويرجع ذلك إلى الطبيعة الشفوية الطاغية على الثقافة الأمازيغية، ويرجع كذلك إلى الإرتجالية واللحظية التي تطبع هذا الشعر نفسه، وارتباطه بظروف معينة (المناسبات الاحتفالية في الغالب)، فلا تحتفظ الذاكرة إلّا بالشّعر الطقوسي الذي يتكرّر عبر السنين ممّا يسهّل حفظه، وإن رأى "باسيه" أن ما تبقى من هذا الأخير نفسه، ممّا احتفظت به الذاكرة، مبهم ومفرغ من معانيه الأصلية في أغلبه، إذ تشوهت بنيته وتغيرت ألفاظه الأصيلة.

ولا يمكن للمهتم بالشعر الامازيغي عامة والسّوسي خاصّة إلّا أن يوافق هذا الرأي لما نراه فيه من السّداد. فلا يخفى على المرء مقدار التلف الذي طال النصوص الشعرية الامازيغية (السوسية)، ومقدار الإهمال الذي طال ما بقي منها، وأثر التصرف الرديء في صيغها والتجاسر على مبانيها ومعانيها، والجهل بأصحابها حتى صار كلّ شعر قديم من التراث منسوبا لشاعر وحيد لا يكاد يُذكر غيره.

2.2. النّصّ الشعري:

ألحّ ه.باسيه غير ما مرّة في التذكير ببساطة الأفكار التي تتناولها الأشعار الأمازيغية، ومحدودية المشاعر التي تستطيع التعبير عنها، كما ألحّ على الإشارة إلى محدودية التصوير المجازي المعتمد وتعاقب استعمال نفس الرموز ونفس الصور عبر الزمن، وفي هذا إجحاف وحيف إذ لا حجة له يقدّمها على دعواه، وإنّما بنى رأيه على انطباع سطحي واستنتاج غير مبني على شمولية البحث وتحقيق النص وتدقيقه، وقد عرضنا لما حال بينه وبين ذلك فيما سبق.

والذي يلزم في هذا الأمر هو البحث المتخصّص، المبني على استقراء النصوص المحقَّقة الخاصة بكل تعبير من تعابير الأمازيغية، واعتماد معجم نقدي مستنبط من اللغة نفسها للتعبير أكثر عن خصوصية هذا الشعر وملامسة جماليته وبلاغته.

3.2. اللغة:

على مستوى اللغة أيضا في تراكيبها ونحوها يبدي "باسيه" ملاحظاته وانتقاداته للشعر الأمازيغي دون مراعاة الخصوصية التي تتميز بها كل لغة عن غيرها، وخصوصا إذا ما تعلق

الأمر باللغة الشعرية التي هي أخص من اللغة عامّة، فلها منطقها الخاص بها ولا يمكن الحكم عليها إلا بمراعاة ذلك واستيعابه.

وأهم ما ركز عليه "باسيه" في هذا المحور عدم مراعاة الجنس والعدد في الخطاب، ثم ما يراه تصريفا عشوائيا للأفعال دون مراعاة الأزمنة وطبيعة الفاعل. فلا يكاد الشعراء يتحدثون عن المحبوبة إلّا بصيغة المذكر، كما يتحدث الشاعر الواحد عن نفسه أو عن غيره المفرد بصيغة الجمع.

والحقيقة أن هذا الذي ذكره كعلّة ونقيصة، إنّما هو من صلب اللغة الشّعرية الأمازيغية، فمخاطبة المحبوبة بصيغة المذكّر أمر مألوف في هذا الفنّ ما لم تُذكر باسم علم، والحديث بصيغة الجمع عن المفرد أيضا أمر مقبول في الشعر، بل قد نقول مستحبّا في بعض المواضع حيث يعبر الشاعر مثلا عن حالة نفسية جماعية انطلاقا من ذاته أو من غيره[43]...ويستلزم ذلك كله تصريف الأفعال وفق هذه التغيرات وليس في الأمر موضع للعشوائية.

والذي يُستغرب منه هو كيف لباحث في قدر "باسيه" أن يغفل عن أهمية خصوصية اللغة كيفما كانت وخصوصا اللغة الشعرية، وهذا الأمر موجود حتى في نثر اللغة الفرنسية وكذلك العربية، بل في المخاطبات اليومية بهاتين اللغتين وربّما في لغات أخرى. فمخاطبة الغير بصيغة الجمع (vouvoiement) في الفرنسية وكذلك في العربية تقدير وتبجيل، وتأنيث المذكر في العربية تصغير وتحقير...

وأمّا ما ذكره عن إهمال أزمنة تصريف الأفعال فلا نرى له ردّا، إذ لم يورد على ذلك حجة ولا مثالا نستطيع أن نتبين به ادّعاءه.

4.2. الإيقاع والجرس:

لقد بيّنّا من خلال ما تطرقنا إليه أعلاه ضعف ملاحظات "باسيه" وقلّة زاده من المعرفة اللغوية الأمازيغية وبيّنّا قصوره عن إدراك كنه النصوص الشعرية واستنطاقها وما أفضى به إليه ذلك من استنتاجات واهية وأحكام مجحفة، لامسنا من خلالها تلك النبرة الاستعلائية التي أشرنا إليها من قبل.

وأمّا في هذا المحور فسنتطرق إلى الخصلة الثانية التي نراها تتردّد في الدراسات الاستشراقية للأدب الأمازيغي عامة، وهي المقارنة الغير عادلة والقياس المجحف.

هنا أيضا زلّة منهجية لهذا الباحث إذ اعتمد أسلوب المقارنة، وميز بين درجات بدائية أو تطور شعر كل تعبير من تعابير الأمازيغية، متّكئا على الخصائص الفنية للشعر الغربي عامة والفرنسي خاصّة كمرجع يتسم بالكمال وكمعيار للقياس.

[43] مثال ذلك قول الشاعر علي شوهاد في قصيدة "ݣمرغ لّوز" ص 88 من ديوان "أغبالو": أنيكّ إݣمرن لّوز أسيغ تاوّونت..... أور نخالض إمرزيك أولا تيميمت"، فالبيت الأول جاء بصيغة المفرد متحدثا عن نفسه، والثاني يبين فيه حاله بصيغة الجمع للحديث عن نفسه وعمّن هو في مثل حاله.

فيخلص بذلك إلى أن أكثر الأشعار بساطة وبدائية هي "إزلان" بالأطلس المتوسط، وحجّته صعوبة إدراك الإيقاع الذي يحكمها، أو غيابه المحتمل، ثم غياب سجع الصوائت[44](تكرار نفس حرف العلّة) (l'assonance)، وكلّ أنواع القوافي.

يلي هذا الشّعر من حيث درجة تطوّر الإيقاع، شعر أهل سوس (موطن الشعر بامتياز عند الامازيغ حسب ه.باسيه نفسه)، الذي يتّضح فيه الإيقاع أكثر وإن عسُر أمر تحديده بدقّة.

وبعده يأتي شعر الطوارق حيث تم تحديد العروض بدقة عالية، وحُدّدت أوزانه المشهورة في سبع صيغ مختلفة تحمل كل واحدة منها اسما خاصّا بها، بل إنها تعتمد إلى جانب ذلك نظام قافية بسيط.

ويأتي في قمّة تطور الإيقاع، شعر القبائل حيث تتضح أجزاء العروض أكثر من غيره ويحضر سجع الصوائت (تكرار حرف العلة) وحيث تحضر القافية بكلّ أنواعها، المتتابعة (rimes suivies) والمتقاطعة (rimes croisées) والمتعانقة (rimes embrassées).

لا يخفى على القارئ مقدار العبث الذي يعتري هذه الدراسة من خلال هذه الاستنتاجات المبنية على ملاحظات واهية واستقراءات جزئية، والتي تغيب فيها الموضوعية ويغيب فيها المنطق. وكأن "هنري باسيه" يرى أن درجة تطور أي شعر ومقدار جماليته يقاس بمدى تشبهه بالشعر الفرنسي أو الغربي عموما، متجاهلا كل الاختلافات الممكنة.

وإذا التمسنا ل ه.باسيه عذرا في مخرجات تحليله للمضامين، باعتبار ندرة المكتوب والتصرف الرديء في المحفوظ وسوء الترجمة، فإننا نعدم له عذرا في مخرجات الدراسة العروضية التي بناها على المقارنة الغير عادلة التي سبقت الإشارة إليها، إذ أن خصوصية البنية اللسانية للأمازيغية تفرض مقاربة خاصة بها، وكذلك الأمر لضوابط العروض المبنية عليها . وسيأتي تفصيل هذا الأمر من خلال محوري الدراسة المقطعية وضوابط العروض.

الدّراسات المقطعية

المقطع الصوتي:

إنّ المهتم بدراسة عروض ثقافة ما، لا بدّ له من بعض الإلمام بلغتها من كل جوانبها، نحوها وتراكيبها، صِيَغِها وأصواتها، وخاصّةً دراسة وحداتها الصوتية التي من تراصِّها تتكون الكلمات

[44] اعتمدنا سجع الصوائت كمقابل لكلمة «assonance» الفرنسية، لأن كلمة السجع وحدها تشمل الصوائت والصوامت معا.

الحاملة للمعنى والتي من تركيبها وبنائها ينشأ الكلام. هذه الوحدات الصوتية هي التي يسميها اللّسانيون بالمقاطع الصوتية.

1. القطع في الدرس اللغوي القديم:

لا عجب إن لم نجد هذا المفهوم في ثقافتنا الامازيغية على اعتبار شفويتها وعدم استفادتها من الدراسات اللسانية إلا حديثا. لكننا نجده (القطع الصوتي) حاضرا كمفهوم أصيل عند بعض الأمم، كما في الدرس اللغوي القديم عند العرب. ففكرة تجزُّءِ الكلام إلى أصوات منفردةٍ خاليةٍ من كلّ معنى مُتجذِّرة عندهم، وقد تردّد ذكرها وذكر المقطع والقطع الصّوتي في مؤلّفاتهم في علوم اللِّسان، وإن قصُر بعضها عمّا وصلت إليه اللسانيات الحديثة في تحديد هذا المفهوم، فهذا ابن جني يعرِّف الصوت بقوله " اعلم أن الصوت عرض يخرج مع النَّفَس مستطيلاً متّصلاً حتّى يعرض له في الحلق والفم والشفتين مقاطع تثنيه عن امتداده واستطالته؛ فيُسمّى المقطع أينما عرض له حرفاً"[45]؛ فعنى بالمقاطع ما يعترض الصوت الساذج حتّى يُشكّل حرفا (أي مخرجه). وحدّد معنى الحرف بقوله " فأمّا الحرف؛ فالقول فيه؛ وفيما كان من لفظه أنَّ "ح ر ف " أينما وقعت في الكلام يُرادُ بها حدُّ الشيء وحدّته، من ذلك حرف الشيء إنما هو حدُّه وناحيته..." وقوله أيضا " ... وذلك أن الحرف حدُّ مُنْقَطَعِ الصّوت وغايته وطرفه..."[46] وهذه كلّها إشارات على إدراكه للوحدات الصوتية المحدودة بالقطع وإن لم يرقَ إدراكه إلى اعتباره سبقا وتحديداً دقيقا لمفهوم المقطع الصّوتي كما نعرفه اليوم. وقد نقل المسدي مثل هذا التحديد عن أبي سنان الخفاجي[47] ونجد ما يعادله عند الرازي أيضاً.

هذا وإنّ ذكره (المقطع الصوتي) بما يُوافق الدرس الصّوتي الحديث يرجع فيه الفضل إلى الفارابي في "كتاب الموسيقى الكبير" وقد يكون أوّل من ذكره على هذا النحو إذ قال "وكلّ حرف غير مصَوِّتٍ أُتبِع بمُصوِّتٍ قصير قُرن به؛ فإنّه يُسَمّى المقطع القصير...وكلّ حرف غير مصَوِّتُ قُرن به مصَوِّتٌ طويلٌ؛ فإنَّا نُسَمِّيه المقطعَ الطويل...وكلّ حرف متحرِّك أُتبع بحرف ساكن؛ فإنّ العرب تُسمّيه السَّبب الخفيف..."[48].

وذكر المسدي اكتمال فكرة المقطع عند ابن رشد بمثل هذا الإدراك [49]"وتكتمل فكرة المقطع من حيث تصويره الوصفي عند ابن رشد، وهو يُزاوج في التعبير عن مفهومه

[45] "سر صناعة الإعراب" دراسة وتحقيق د.حسين الهنداوي، ص6.

[46] نفس المرجع السابق، ص13-14.

[47] يقول عبد السلام المسدي في "التفكير اللساني في الحضارة العربية" ص 256: " وقد فسر الخفاجي (ويقصد ابن سنان الخفاجي في كتابه 'سر الفصاحة' ص 15) سبب تسمية العرب لأجزاء الكلام حروفا بأن الحرف - لمّا كان في اللغة حدّ الشيء وحدّته – فإن أجزاء الكلام سمّيت به لأنها " حدّ منقطع الصوت"".

[48] كتاب الموسبقى الكبير، الفارابي، ص 1075-1076.

[49] المسدي، التفكير اللساني في الحضارة العربية، ص262.

بمصطلحين مترادفين هما المقطع نفسه من جهة، ولفظ السُّلابي من جهة أُخرى" وأورد تعريفه له بقوله " يحدث (أي المقطع) عن اجتماع الحرف المصوت وغير المصوت".

2. مفهوم المقطع الصَّوتي في اللسانيات الحديثة:

لمّا كانت اللغة نظاما صوتيّاً تتجزأ إلى وحدات صوتية مترابطة فيما بينها ارتباطاً وثيقاً[50]، وحداتٌ صغيرةٌ تتجمّع لتُشكِّل وحدات أُخرى أكبر منها على شكل سلسلة من الأصوات هي ما نسمعه حين ننصت وما ننتجه حينما نتكلم[51]، جاز لنا أن نقول أنها مقطعية بالطبيعة، أي أن التقسيم إلى المقاطع أسبق من التقسيم إلى الحروف والكلمات. ويُستَدَلّ على ذلك بأنّ أقدم النّصوص لكثير من اللّغات (كتابات الهند القديمة، الكتابة القبرصيّة..) لا يُفصَل فيها بين الكلمات. ففيها آخر كلّ كلمة مُركّب مع مبدأ الكلمة التالية تبعاً لقواعد الكتابة المقطعيّة[52].

ورغم أصالة وطبيعية المقطع هذه، فإن تحديده بدقّة أمر عسير ويرجع ذلك إلى أمرين أوّلهما أنّه يذهب في تعريفه العُلماءُ مذاهب شتَّى فيزيائيّة أو مخرجيّة أو وظيفية. وثانيهما أن الأجهزة المعتمدة إلى الان لا تمكنهم من تدقيق حدود كلّ مقطع صوتي على الرسوم البيانية والمنحنيات المتحصّل عليها[53] .

وعليه فإن الاتجاه الأكوستيكي يراه مجموعة من الأصوات التي تمثل قاعدتين تحصران بينهما قمّة[54]، بينما يراه الاتجاه النطقي كمجموعة أصوات تُنتج بنبضة أو خفقة صدريّة واحدة، وأمّا الفونولوجيون فيرونه كمية من الأصوات التي تحتوي على حركة واحدة، وتأليفا صوتيّاً تتكون منه كلمات اللغة وهو متّفق مع إيقاع التّنفّس الطبيعي وخصوصيّات اللغة في تشكيل مفرداتها[55]. ونجد له أيضا تعريفا عضويّاً يراعي كيفية ودرجة شدّ العضلات الصّوتية، فيحدده بالفترة الفاصلة بين عمليتين من عمليات سدّ الجهاز الصوتي، سواءً كان الإغلاق كاملاً أو جزئِيّاً[56] .

وكل هذه التعاريف في الحقيقة لا تتناقض وإنّما تتكامل فيما بينها ويمكن جمعها (تبسيطاً) بقولنا أن المقطع الصّوتي أصغر وحدة مركبة في الكلمة وهو تأليف وتركيب متماسك من

---

50 جوزيف فندريس، اللغة، ترجمة عبد الحميد الدواخلي ومحمد القصاص، ص62.

51 برتيل مالمبرج، علم الأصوات، ترجمة عبد الصبور شاهين، ص133.

52 ج.فندريس، اللغة، ص85.

53 برتيل مالمبرج، علم الأصوات، ص155.
ويضيف أنه رغم صعوبة تحديد المقطع من خلال الرسومات والمنحنيات، فإنه من الخطأ أن نستنتج من ذلك عدم وجود المقطع.

54 عبد الرحمان أيوب، أصوات اللغة، ص139. يقول: " ويمكن كما سبق، تقسيم الكلام إلى مقاطع بمجرد السماع. ولكن ليس من الممكن على وجه التحديد تعيين النقطة التي ينتهي عندها مقطع ليبدأ بعدها المقطع الذي يليه..."

55 برتيل مالمبرج، علم الأصوات، ص164.

56 ج. كانتينيو، دروس في علم الأصوات العربية، ترجمة صالح القرمادي، ص91.

الأصوات يُنتج بنبضة أو خفقة صدرية واحدة وهو متفق مع إيقاع التنفس الطبيعي ومتّسق مع نظام كلّ لغة على حدة.

خاصيّة المقطع الصوتي في الأمازيغية:

لقد أشرنا فيما سبق أنّ البناء الصّوتي أساس مُشترَك بين كلّ اللغات والاختلاف بينها إنّما يكمن في كيفية تشكيل الوحدات الصّوتية الأوّليّة، فأشكال المقطع في كلّ لغة تتناسب وتتناسق مع نظامها.

فإذا كانت بعض اللّغات تعتمد الصّوائت كنوى لمقاطعها دون صوامتها، فإنّ البعض يقبل بالإضافة إلى الصوائت صوامتاً معيّنةً كنوى مقطعية وهي الصوامت الصّائتة (التي تقترب من الصوائت في صوتها) ... وبدون مراعاة هذه الاختلافات والخصوصيات سيكون فهم بعض النُّظم الصّوتية (التّي لا تتلاءم مع النظرية التقليدية للمقطع) أمراً عسيرا وعصِيّا.

والأمازيغية (سنقتصر هنا على تاشلحيت المتداولة ب «سوس" إذ لا ندرس إلّا عروضها في هذا الكتاب، وإن كان بالإمكان تعميم ما سيأتي على غيرها من تعابير الأمازيغية) تدخل ضمن هذه اللغات التي لها خصوصيات على مستوى البنية اللسانية تتجاوز النظرة التقليدية للتقطيع الصّوتي، بل إنّها أظهرت خصائص نادرة جدّا دفعت اللسانيين إلى إعادة النظر في مسائل عديدة مرتبطة بالقطع الصّوتي، وأصبحت بذلك مشهورة لدى المهتمين بالمجال، وغالبا ما يُؤتى بها كمثال في مسائل خلافية بين أهل التخصّص.

والذي يسترعي انتباه العارفين ب"تاشلحيت" هو ما يُميّزها عن غيرها من اللغات الأُخرى كالعربية والفرنسية مثلا، وهو إمكانية توارد جملة بأكملها متكوّنة من الصوامت وحدها دون إدراج أي صائت فيها (tsrst-tnt-nn tflt-tnt-nn = وضعتهنّ هناك و تركتهنّ)[57]، وهذا الأمر يستحيل في اللغة العربية التي لا تقبل التقاء ساكنين مثلا، فهي لغة مبنية على الحركة. وهذه الميزة في "تاشلحيت" طرحت أسئلة مهمة حول كيفية تقطيع جملها وكيفية تمييز نوى المقاطع من حواشيها، وهل فعلا هذه المتتاليات من الصّوامت تخلو من الصوائت أو ما شابهها؟

تطرق فرونسوا ديل ومحمد المدلاوي إلى هذا الأمر أثناء دراستهما ل"تاشلحييت ن إمدلاون" فخرجا بخلاصة فريدة مفادها أن كل صامت في "تاشلحيت" وإن كان منغلقاً[58]

---

[57] Rachid Ridouane, la syllabation en TACHLHIT : une cause célèbre en phonologie et en phonétique. « Bulletin de la société linguistique de Paris, p301. « Une de ces caractéristiques, probablement la plus connue, est l'extrême souplesse que cette langue offre pour former de longues séquences consonantiques ».

[58] Rachid Ridouane, Suite de consonnes en Bebère : phonétique et phonologie, p262
DELL & ELMEDLAOUI, Poetic Meter and Musical Form in Tashlhiyt Berber Songs, p55 : « a remarkable property of TB (Tashlhiyt Berber) is that any segment can be a nucleus ».

occlusives بإمكانه أن يكون نواة مقطعية، ولم ترد هذه الخاصّية؛ بحسب رشيد رضوان[59]؛ إلا في "تاشلحيت" و في لغة كندية محلّية متداولة بجهة "بيلا كولا"، وهي من اللغات الهندوأمريكية تُسمى "نووالك" Nuxalk.

واشتهرت هذه الخاصية المميزة ل تاشلحيت عند اللسانيين أكثر عندما أعاد برانس وسمولنسكي دراستها وفق نظرية التفاضل[60] O.T (théorie de l’optimalité) التي وضعا أسُسها. ومن هذا كلّه يستنبط المدلاوي وديل الأنواع الممكنة من المقاطع الصّوتية في تاشلحيت، فبالإضافة إلى المقطعين المعروفين cv و cvc (حيث v صائت و c صامت)، تأتي المقاطع التالية c̲c – cc̲ – c̲ ثم cc̲c حيث c̲ صامت يلعب دور النواة المقطعية.

ووضعا ثلاث ضوابط لتأطير تشكيل المقاطع الصوتية في "تاشلحيت" وهي:

أ) – كلّ صامت كيفما كانت طبيعته يمكن أن يكون نواة مقطعيّة.

ب) – لابدّ لكلّ مقطع من صدر إلّا إذا كان في ابتداء الكلام.

ج) – لا يوجد صدر مركّب في مقاطع تاشلحيت.

وقد يجد القارئ المهتم جملة من التجارب التي قام بها رشيد رضوان (الذي اعتمدنا أبحاثه في هذا العمل) والتي نشر نتائجها الداعمة لما سبق طرحه من طرف ديل والمدلاوي في المجلّة العلمية BSL[61] وفي أطروحته القيمة قبل ذلك والتي نُشِرت في المنصّة الإلكترونية HAL[62].

وسنكتفي منها هنا بذكر ما أورده في تفصيل الصدر المركب، فقد قارن بين كلمتي "gli" الأمازيغية و"glee" الإنجليزية واللّتان لهما نفس النطق وكذلك بين كلمتي "txwa" والكلمة الفرنسية "trois" المتقاربتان في النطق أيضا.

فالكلمتان، الإنجليزية والفرنسية، تُعتبران عند النّاطقيين باللغتين على التّوالي أُحاديَتي المقطع الصوتي بصدر مركّب gl في glee و tr في trois. بينما 94% من الناطقين بالأمازيغية المشاركين في تجربة رشيد رضوان اعتبروا الكلمتين "gli" و "txwa" ثنائيتي المقاطع g-li ثم tx-wa.

---

[59] Rachid Ridouane, la syllabation en TACHLHIT : une cause célèbre en phonologie et en phonétique. « Bulletin de la société linguistique de Paris, p304.

[60] نفس المرجع السابق.

[61] Bulletin de la société de linguistique de Paris (2017)

[62] Rachid Ridouane, Suite de consonnes en Bebère : phonétique et phonologie. Université de Sorbonne nouvelle – Paris 3, 2003.

وإذا عدنا إلى ظاهرة توالي الصوامت دون الحاجة إلى صائت يحركها، واعتبارها قادرة على أن تكون نوى للمقاطع الصوتية، نجدها قد أُوِّلت من طرف بعض اللسانيين المتمسكين بنظرية المقطع الكلاسيكية، وذهبوا فيها عكس ما ذهب إليه ديل والمدلاوي ومن سار على نهجهما، فكان من أشد من عارض أطروحتهما "بيير أنڭوجار"، ثم "كولمان"، "نعيمة الوالي" و "جيلبير بيوخ" وغيرهم مِمن فسّروا هذه الظاهرة بضرورة تواجد عنصر صائت في النوى المقطعية، وهو الصائت المحايد "schwa" في حالة المتتاليات الصامتة هذه.

ارتبط إذن مصير المقطعية الصوتية في "تاشلحيت" بمآل الصائت المحايد ومكانتة في النظام الصّوتي لها، بين تأويل"كولمان" باعتبار هذه الصوامت التي تتبوّأ مكان النوى المقطعية مرَكَّبة من صائت محايد + صامت، وهذا الإندماج يجعلنا لا نحسّ بوجوده، ثم طرح "نعيمة الوالي" و "جيلبير بيوخ" من اعتبار دوره الصائت المحايد (schwa) المهم في تكوين النوى المقطعية، وما ذهب إليه "ديل"، "المدلاوي" و"رضوان" في اعتباره عنصرا انتقالياً لا غير، ولا يرون له أي دور مقطعي.

جاءت تجربة الوالي وبيوخ لإثبات وجود هذا الصائت المحايد في غياب صائت صريح معتمدين في ذلك على دراسة أكوستيكية، فخلصوا إلى ما ذكرناه من جود دائم لعنصر صائت في نوى المقاطع، سواء كان هذا الأخير صريحا أو محايدا.

“ on the basis of more general investigations we have observed that the vocoid is always present in the realization of a Tachlhit phonological word (i, u, a); if no full vowel is included then a schwa vocoid shows up. This also true for words composed of unvoiced obstruents, as in “tqssf”. R.Redouan P.282.

علق رشيد رضوان على هذه التجربة ونتائجها وبَيَّن مواطن القصور فيها، وأهمها أن ظروف تسجيل أصوات المشاركين لم تكن سليمة، فقد اعتمدا في تجربتهما على لائحة من الكلمات الأمازيغية (تاشلحيت) مكتوبة بالحروف العربية وطلبا من المشاركين قراءتها، فكأن تأثير اللغة العربية، التي لا تعرف توالي ساكنين قط، قد ظهر جليّا حسب رضوان، فكأن المشاركين قد أضافوا للسّواكن حركات وإن كانت طفيفة تحت تأثير الكتابة العربية.

فكانت بذلك تجربة رشيد رضوان أتم من غيرها إذ أنّه ملمّ باللغة قيد الدراسة، ومدرك لتنوّعاتها النطقية (اللكنات)، فاعتمد على مشاركين من منطقة أڭادير ومشاركين من الأطلس الصغير ثمّ آخرين من منطقة إحاحان مع مشاركته نفسه وهو من إحاحان أيضا.

وطلب من هؤلاء إعادة نطق كل كلمة من الأربع وعشرين المعتمدة ثلاث مرات (وهذه الكلمات مكونة من متتاليات من الصوامت)، ولم يعتمد الكتابة بل نطق الكلمات بنفسه بطريقة لا يبين بها مقصد التجربة ولا يؤثر بها عليهم. فجاءت النتائج كالتالي:

لم يتبين خلال تحليل نتائج مشاركي منطقة إحاحان والأطلس الصغير أي حضور لصائت كيفما كان في الكلمات كلّها، ونستثني مشاركيْن اثنين من الأطلس الصّغير نطقا بصائت كلمتين مختلفتين مرة واحدة من أصل ثلاث، أحدهما في كلمة tkfs والآخر في sfqqst، ولا نرى ذلك إلّا سهوا أو زلّة لا يُعتَدّ بها حيث أنها لم تتكرر في المحاولتين الأخريين لكل مشارك على حدة.

وأمّا المشاركان من منطقة أڭادير فنتائجهما متباينة، إذ أبدى أحدهم حضور صائت في أربع كلمات ثلاث مرّات ولم يأتي به في غيرهن، بينما نطق المشارك الثاني بالصائت في جل الكلمات (97% من الكلمات المعتمدة في التجربة).

وهذا التباين في الحقيقة لا يؤثر سلباً على أطروحة حيادية الصائت المحايد في التقطيع الصوتي في تشلحيت، لأنّه من خلال تحليل البيانات المتَحصَّل عليها في هذه التجربة العلمية يتبين أنّ الصّائت المنطوق عند المشاركين الذين أبدوا حضوره، إنّما يأتي في آخر الكلمات فلا يؤثر بذلك على مقطعيتها.

نخلص من هذا إلى أن النّظام الصّوتي في تشلحيت يقبل كلّ صوامتها كنوى لمقاطع كلماتها. وهذا الذي استثمره حسن جواد[63] في وضع الصيغ العروضية (تالالايت) للأمازيغية بناء على المقاطع الصوتية الستة التي ذكرناها من قبل وقد أضاف إليها مقطعا مركّباً لأغراض عروضية سنفصّل فيه في موضع الحديث عن "تالالايت".

ونخلص أيضا إلى تحديد المقاطع الصوتية الأمازيغية وتصنيفها كما يلي:

المقاطع الخفيفة وتُسمَّى أيضاً المفتوحة:

وهي المقاطع المكونة من نواة مقطعية لا غير، أو تلك المكونة من صدر ونواة. ولا يأتي النوع الأول (النواة وحدها) كما ذكرنا إلّا في بداية الكلام. ونرمز لها ب V إذا كانت صائتا و C̲ إذا كانت صامتا، بينما يأتي النوع الثاني (صدر + نواة) في كل المواضع، ونرمز لهذا الصنف ب CV إذا كانت النواة صريحة، أي كانت صائتا صريحا، بينما نرمز له ب CC̲ إذا كانت النواة مُشكَّلة من صامت.

المقاطع الثقيلة أو المُغلقة:

في هذا الصنف نوعان أيضا، فالأول يشمل المقاطع المتكونة من نواة وذيل ولا صدر لها، وهذا النوع لا يأتي إلّا في بداية الكلام كالنوع الأوّل من المقاطع الخفيفة، ونكتب صيغها كما يلي VC و C̲C. وأمّا النّوع الثاني فيشمل المقاطع المتكونة من صدر ونواة وذيل، وصيغها: **CVC** و **CC̲C**.

[63] Hassan Jouad, Le calcul inconscient de l'improvisation. Poésie berbère – Rythme, nombre et sens, 1995.

ونوضّحها بالأمثلة التالية:

الكلمة المثال	التقطيع الصّوتي	صيغته	نوع المقطع
Abaraz	**a**-ba-raz	V	المقاطع الخفيفة
ngaran	**n**-ga-ran	<u>C</u>	
Tigira	**ti-gi-ra**	CV	
tiɣrsi	ti-**ɣr**-si	C<u>C</u>	
awsataɣ	**aw**-sa-taɣ	VC	المقاطع الثقيلة
nsgʷntnt	**ns**-gʷn-tnt	<u>C</u>C	
Gar	**-gar-**	CVC	
Srs	**-srs-**	C<u>C</u>C	

حيث: V صائت صريـح و <u>C</u>صامت بمنزلة الصائت (يشكل النواة المقطعية)، ثم C صامت.

ولابد للمهتم بدراسة الشعر الأمازيغي ولمن يخوض غمار البحث في أسراره، من بعض الإلمام بهذه الخصائص اللسانية التي يرتكز عليها بناء العروض كما سيتبين للقارئ الكريم فيما سيأتي من محاور في هذا العمل. ولا بأس للشاعر الذي ضبط الإيقاع بالسليقة وصقل الموهبة بالدربة، أن يطّلع على هذه الخصائص ونتائج استثمارها في دراسة العروض فتكون له عدّة وحجة.

ضوابط العروض السوسي

تمهيد:

إن ضوابط الشعر السوسي مجتمعة فيما يُسمى ب "تالالايت" فهي الركيزة التي تُبنى عليها القصيدة السوسية، والمعيار الذي يجب أن تنضبط له الأبيات المكونة للنص الشعري. ولا أدل على أهميتها ومركزيتها مما تتبوّؤه من مكانةٍ في ميادين " أسايس"، إذ بها يبدأ كل شاعر محدِّدا الوزن المختار للمحاورة أو لوصلة "تامسّوسّت". كما نجدها بنفس الأهمية في الشِّعر

الغنائي، فهي حاضرة بقوة في فن تيرويسا وعند المجموعات الغنائية عامة. وهي بيت شعري خال من الدلالة (بيت فارغ بتعبير حسن جواد)، أو لنقل أنها متتاليات من المقاطع العروضية التي من ترتيبها على نحو ما، تتشكل الأوزان الشِّعرية كلها. فهي المنوال الذي تنسج عليه الأشعار المختلفة عن طريق ما نسميه ب «الملاءمة"، ونقصد بها بناء النّص مقطعياً بالمطابقة مع مقطعية الوزن.

وإذا كان إذن أمر تالالايت على ما ذكرنا بالنسبة لكلٍّ من شعر أسايس والشّعر الغنائي، فإنه بدخول الشعر السوسي مرحلة التدوين، بدأ الاستغناء عن ذكرها تدريجياً مع حضورها كقالب مؤطِّر في القصائد الموزونة طبعاً، وهذا أمر طبيعي، إذ أن مرحلة الكتابة تستلزم الاهتمام بالنَّصِّ دون إظهار هذه القوالب وإبدائها بشكل مكتوب، فهي في نهاية المطاف معيار وليست من صميم النّصِّ الشعري.

ورغم هذا الحضور الأصيل لها في أذهان الشعراء وبداهة الانضباط لها، فإن دراستها واستثمار نتائج ذلك في استنباط صيغ الأوزان المختلفة أتى متأخرا، ويرجع فيه الفضل للدراسة القيمة التي قدمها حسن جواد في هذا الإطار. فكان أن عدّ أكثر من مئة وزن (ذكر 130 وزناً مع اعتبار بعض الإشباعات أوزانا مستقلّة وسنوضح هذا الأمر لاحقا ضمن دراسة المتغيرات)، وفصّل في تركيباتها، وبيّن بذلك (وإن لم يُصَرِّح به) خصوبة العروض الأمازيغي وقابليته لخلق أوزان جديدة لا حصر لها.

بنية تالالايت و استثمار المقطعية الصوتية:

تالالايت إذن هي مقاطع عروضية تضبط الوزن بتواليها بشكل معين، فيكون لكلّ وزن صيغته الخاصَّة به، وعلى منوالها تُصاغ أبيات النصّ الشعري. وهذه المقاطع العروضية مبنية على أنواع المقاطع الصّوتيّة التي سبق ذكرها، فنحصل بذلك على صيغها التالية: la، da، lay، day، lal، lad . ويضاف إليها مقطعان ثقيلان بنواة مركَّبة[64] layl و dayl ، وقد سبق أن أشرنا أن هذا النّوع من النوى لا يُعتَدُّ به في التقطيع الصوتي الخاص ب "تاشلحيت" عكس اللغات الأخرى كالإنجليزية و الفرنسية اللتان تعتمدان صدرا مركبا، لكنّنا نعتمدهما كمقطعين عروضيين (layl و dayl) لا كمقطعين صوتيين، وقد اعتمدهما حسن جواد واختلف معه فيهما محمد المدلاوي الذي فكك كلاً منهما إلى مقطع ثقيل ومقطع خفيف مشبع بحركة زائدة (i) فتصير الصيغتان lay + li و day+ li، وهذا الذي اعتمده إبراهيم أوبلّا أيضا.

والطريقتان معا قد تُعتَمدان دون حرج لأن بنية الأوزان وخصائصها لا تتأثر بذلك في شيئ. ونرى أن أيسر الطرق و أوضحها هي التي خلُص إليها حسن جواد باعتماد ثمانية صيغ

---

[64] فضلنا استعمال النواة المركّبة بدل الصدر المركب المعروف في التقطيع الصوتي لبعض اللغات، وذلك لأن الحرف المقابل ل y في layl يكون ساكنا غير متحرك، وكأننا بذلك نعتبر المركب ay نواة للمقطع layl.
وهذا الأمر إجرائي فقط، الغرض منه تسهيل ضبط صيغ العروض، وتسهيل التعامل بها، ولا يضير أن نشير إلى ذلك حتى بمفهوم الذيل المركب.

ل"تالالايت" منها تتكوّن كلّ الأوزان الشعرية وهي بمثابة التفاعيل عند العرب وهي ، la da، lay، day، lal، lad ثم layl و dayl .

ونصنِّف هذه المقاطع العروضية إلى ثلاثة أصناف؛ مقاطع خفيفة ومقاطع ثقيلة ثم مقاطع ثقيلة مركَّبة، وفي كل صنف نجد مقاطع حاملة للوتد (التي تبتدأ أو تنتهي بحرف d) وأُخرى سليمة غير حاملة له.

المقاطع العروضية الخفيفة:

ونرمز لها في تالالايت بla و da وتشمل المقاطع الصوتية الخفيفة التالية: V و C̲ التي لا يُؤتى بها إلّا في بداية البيت الشعري، ثم المقاطع الصوتية CV و CC̲ التي قد تأتي في بداية وأواسط البيت ولا تأتي أبدا كآخر مقطع فيه.

المقاطع العروضية الثقيلة:

ونرمز لها في تالالايت ب lay التي تأتي في بداية البيت وأواسطه فقط و day التي لا تأتي إلّا في أواسط البيت الشعري إذ لا يُبتَدأ أبدا بمقطع حامل للوتد. ثم الصيغتان lal، lad اللتان تأتيان حصراً في آخر البيت.

وهذه الصيغ تشمل المقطعين VCو C̲C اللذان يأتيان في بداية البيت فقط (هما مقابلان ل lay الإبتدائية) والمقطعين CVC و CC̲C اللذان قد يأتيان في كل موضع في البيت.

المقاطع العروضية المركَّبة:

وهي التي فصّلنا في ذكرها أعلاه ولا تُبنى على المقاطع الصوتية المعلومة إلّا باعتبار النواة المركّبة أو باعتبار التفكيك كما سبق ذكره. ونرمز لها ب layl و dayl، وهي مقاطع ختامية ك lal، lad.

ونلخِّص ما ذكرناه في الجدول أسفله، والذي يوضح أيضا بنية البيت الشعري السوسي عامّة، وسنفرد لخاصية الوتد – الذي أتينا على ذكره في هذه الفقرة دون أن نبين مفهومه – فقرة خاصّة فيما يأتي.

المقطع الختامي		المقاطع الوسطية		المقطع الأولي	
وتدية	سليمة	وتدية	سليمة	كلها سليمة	

المقاطع الخفيفة	**La** =(v-c̲-cv-cc̲)	**La** =(cv-cc̲)	**da** =(cv-cc̲)	**-**	**-**
المقاطع الثقيلة	**Lay** =(vc-c̲c-cvc-cc̲c)	**Lay** =(cvc-cc̲c)	**day** =(cvc-cc̲c)	**Lal** =(cvc-cc̲c)	**Lad** =(cvc-cc̲c)
المقاطع المركّبة	**-**	**-**	**-**	**layl**	**dayl**

حيث: **V** صائت و **C** صامت و **C̲** صامت في منزلة النواة المقطعية.

وفيما يلي تطبيق على بيت شعري ل "صدقي أزايكو" نستثمر فيه ما سبق ذكره، لاستخراج وزنه:

يقول أزايكو:

ssnɣ nit asafar inu mašš ur rat ẓṛṛaɣ

الكتابة العروضية **_Ssnɣnitasafarinumaššuratẓṛṛaɣ_**

التقطيع الصوتي *Ssnɣ-ni-ta-sa-fa-ri -nu-maš-šu-rat -ẓṛ -ṛaɣ*

المقابلة العروضية *Lay -la -la -la-la -la -la -lay – la -lay -da- lal*

هذا الوزن، كما سنرى في دراسة صيغ الأوزان لاحقا، هو المعروف بوزن سيدي حمّو.

وهذه طريقة استنباط صيغ الأوزان من النصوص الشعرية الموزونة. نبدأها كما في المثال أعلاه، بإعادة كتابة الأبيات كتابة عروضية معتمدين على المنطوق لا على المكتوب، ثم تأتي مرحلة التقطيع الصوتي وفق صيغ المقاطع الصوتية المعلومة، ونختم هذه العملية بمقابلة كل مقطع صوتي مع نظيره من الصيغ العروضية، فنحصل بذلك على صيغة الوزن تامة. وهذه عملية عكسية لما يفعله الشاعر أثناء صياغته للنص الشعري، إذ يضع الوزن في ذهنه أولا ثم يلائم تعابيره مع صيغة العروض.

ونشير هنا أن مقابلة المقاطع العروضية مع المقاطع الصوتية للنص (لاستخراج الوزن)، أو العكس أي ملاءمة النص للعروض في مقاطعه (وهو فعل الشاعر)، لا يستقيم بدون مراعاة المقطع الوتدي الذي ترتكز عليه "تالالايت" وسنورد هنا بعض التفصيل في مفهومه.

ملاحظة:

إنّ العروض الأمازيغي السوسي لا يقبل توالي مقطعين ثقيلين إلّا في حالة الإشباع، والتي سيأتي فيها تفصيل أثناء دراسة متغيرات العروض.

خاصية الوتد ونظامه:

1. خاصّية الوتد "أشاموش":

يمتاز كل وزن شعري بمقطع عروضي فريد يكون حاملاً للوتد، تختلف طبيعته (خفيف أو ثقيل أو مركّب) وموضعه من وزن لآخر. ولا يوجد بين المقاطع العروضية الثمانية السالفة الذكر إلّا أربعة حاملة للوتد وهي: da، day، lad، dayl.

والذي يميز هذه الأوتاد عن غيرها من المقاطع العروضية أنّها تبدأ أو تنتهي بحرف d في صيغها. ويرمز هذا الأخير لمجموعة من الصوامت المجهورة، التي نسميها حروف الوتد وهي: b; d; ḍ; j; ĵ; z; ẓ; h; g; ɣ; ε والتي يلزم الشاعر الإتيان بها في نصّه بدل الحرف d في صيغة الوزن. ولا يأتي بها في بدايات المقاطع الصوتية ال "مابعد وتدية"[65].

وهذه الخاصّية من أهم مميزات نظام العروض الأمازيغي (السوسي)، لذا نجد رواد تيرويسا يطلقون عليه مصطلح "تيسنت ن واوال" فهو للوزن بمثابة الملح للطعام، وذكره إبراهيم أوبلا في "تيمنضوين" ب "عمود الحرف الثقيل"، وحسن جواد ب"syllabe bémolisée"، وهو "flatted syllabe" عند ديل والمدلاوي، وقد اقترح الأستاذ الطيب أمڭرود مصطلح "أشاموش" ونراه صائبا في اقتراحه واعتمدناه كبديل ل "تيسنت ن واوال".

2. نظام الوتد:

إذا ما اعتمدنا تصنيف حسن جواد للصوامت الأمازيغية كتبناها على الشكل:

b-d-g-z-ẓ-h-m-n-l-r-ṛ-w-y-ɣ-ε-f-t-ṭ-s-ṣ-š-j-ĵ-k-x-q-ḥ-ḍ = X

[65] لا يجب أن تأتي الحروف الوتدية في بدايات المقاطع التي تلي الوتد، ويُستثنى من هذه القاعدة حرفي ε ;ɣ اللذان نعتبرهما محايدين، إذ هما أخف الحروف الوتدية: وقد تُقبل الحروف الوتدية المفخمة أيضا غير أن اجتناب ذلك أرق وأصفى.
وعليه فالشعر الذي لا تأتي فيه هذه الحروف الوتدية (باستثناء ε ;ɣ) بعد المقطع الوتدي بتاتا، أنقى وأرق موسيقيا من الذي تحضر فيه. والذي تحضر فيه في غير بدايات المقاطع ما بعد الوتدية، أصفى وأسلم من الذي تحضر فيه في بداياتها. ثم إن الذي تحضر فيه الحروف الوتدية المفخمة في أوائل المقاطع ما بعد الوتد أحسن من الذي تحضر فيه الحروف الوتدية غير المفخمة في أوائل المقاطع ما بعد الوتد.

ومنها ستة مجهورة ثقيلة b-d-g-z-h-j = B Basses

وثلاثة مجهورة مفخمة ḍ-ẓ-ĵ =M Modulables

ثم المحايدة m-n-l-r-ṛ-w-y-ɣ-ɛ-f-t-ṭ-s-ṣ-š-j-ĵ-k-x-q-ḥ = N Neutres

وبالتالي فإن الوتد d في المقاطع العروضية الوتدية (**da، day، lad، dayl)**، لا يُعَوَّض إلّا بصوامت المجموعة B وM وهي تسعة، على ألّا تأتي الستة المجهورة الثقيلة (المجموعة B) في بدايات المقاطع الصوتية مابعد الوتدية.

ونسجل اختلافا بسيطا عمّا جاء به حسن جواد، حيث غفل عن حرفين وَتَدِيَيْن لم يذكرهما وعدّهما من الحروف المحايدة والأمر غير ذلك في الواقع، وهما حرفي **ɛ** و**ɣ**. هذين الصّامتين لهما وضع خاص، فهما وإن كانا وتديين فإن حضورهما في بدايات المقاطع ما بعد الوتدية أمر جائز، وشأنهما في ذلك شأن الصوامت المجهورة المفخمة (المجموعة M عند جواد)، على عكس الصوامت الوتدية الأُخرى (B). وقد يكون سهوا من ح.جواد عدم ذكر هذين الوتدين، أو أنه لم يقف على قصائد كثيرة تمكّنه من استنباط شامل لكل الصوامت الوتدية المعتمَدة، وهو في ذلك معذور، إذ أنه لم يمارس قرض الشعر حتّى يكون مُلِمّاً بكل تفاصيله، وصلته به صلة مستمع مستمتع وباحث مُجدّ. وأمّا تصنيفه لهذين الصامتين في مجموعة الصوامت المحايدة، فلا نجد له مبرّراً وقد صَنّفهما غيره في مجموعة الصوامت المجهورة، كما في الجدول الفونولوجي[66] للصوامت الأمازيغية.

[66] نحو الأمازيغية، ص14، ترجمة نورة الأزرق و رشيد لعبدلوي

جدول رقم 1 : الجدول الفونولوجي لصوامت اللغة الأمازيغية المعيار[1]:

المخرج			شفتاني	أسناني	لثوي	حنكي	طبقي	طبقي مشفه	لهوي	حلقي	حنجري
منغلقة	غير مفخمة	مهموس		ⵜ			ⴽ	ⴽⵯ	ⵇ		
		مجهور	ⴱ	ⴷ			ⴳ	ⴳⵯ			
	مفخمة	مهموس		ⵟ							
		مجهور		ⴹ							
منقبضة	غير مفخمة	مهموس	ⴼ		ⵙ	ⵛ			ⵅ	ⵃ	ⵀ
		مجهور			ⵣ	ⵊ			ⵖ	ⵄ	
	مفخمة	مهموس			ⵚ						
		مجهور			ⵥ						
أنفية			ⵎ	ⵏ							
اهتزازية	غير مفخمة			ⵔ							
	مفخمة			ⵕ							
منحرفة				ⵍ							
شبه صامت			ⵡ			ⵢ					

[1] انظر اعمر مفتاحة وآخرين (2004)، صفحة 16.

14

وأمثلة اعتماد هذين الصّامتين في موضع الوتد كثيرة عند رواد الشِّعر بكل أصنافه، نذكر منها في سبيل الإشارة لا الإحاطة ما يلي:

<u>حرف ɣ:</u>

من كتاب "كرونولوجيا الشعر الأمازيغي" لعبد الله بونفور واخرين:

la la lay la la la day la la la la lal

alili iḥrran iɣ imɣi ɣ lmlk n yan

att issu igas amazir f lɛar n w-akal

....

a allah-t u allah mskin a aɣanim

ar ittiɣzif alliɣ iṛmi iknu s akal

وفي قصيدة "إقرا" للحاج بلعيد في وزن آخر نقرأ:

la lay la la la da lay la la layl

atarwa lljwad inu mšiwirayt

a sllmat-aɣ iɣnsawl awal inw

...nmyar ɣ ṛbbi ad d iqqil tammara nw

ur nsmammy alliɣ iyi thukka luqt

وعند علي شوهاد في قصيدة " مان سول إغامان" في وزن "أحوزي"

ur ig umzil kra ɣ ittyawskar lxir

illiɣ iskr taglzimt iskr lmnšar

ibbi aɣ kullu tagant ur aɣ ifl man

a mqqard asklu ɣ nttsnfu kiɣ rmiɣ

حرف ع:

بالنسبة لهذا الصامت فهو في الحقيقة نادر الإستعمال في موضع الوتد بالمقارنة مع الصوامت المجهورة الأخرى، ويأتي غالبا في الكلمات المستعارة من اللغة العربية. وأكثر الأوزان التي تعتمده تلك التي تنتهي صيغتها ب lad، ولا ينفي ذلك ثبوت استعماله كوتد لغيرها من الأوزان.

من قصيدة تارودانت للحاج بلعيد:

La lay la la la la la la lay la la la da lal

uznɣ yat tbratt lwijab nns ira a-yid urrin

s w-alf n ssalam u myyat alf n w-alliεawnk

وفي مطوّلة لنفس الشاعر بعنوان "تيوتمين" نجد:

La lay la la la lay la la la la lad

mani-ɣ ra ibḍu d lḥṛam lqqum n ssεtad

ufand lbaṛaka tkmml yiliḥ lqqnε

utin isbbabn ɣʷwid iran a issaɣ

yagʷr lɣʷšš nniyt ašku iggut lxidaε

wa tawtmt lli-f iṛḍa ṛbbi hann ššṛε

ur irgm lḥṛaṛat ula ra ttnt iεib

illa lεib ɣ tann iεṣan ṛbbi d ušafiε

وفي قصيدة "الرباب":

la lay la la la da lay la la layl

aɣ ismaln ɣ lεin is kullu qqurn

aha lɣwnbaz iddulla ukan ifr nns

واستعمله علي شوهاد أيضا في قصائد مختلفة، ومنها:

في قصيدة "أسلم" المنظومة في وزن "أحوزي":

aytmas willi-d d iɛiš will-as issutln

a ggis igwmrn azmz iɣt ufan a ttn ššin

وفي قصيدة "تازݣموت" من نفس الوزن:

nssutld kullu s lɛaqql urnn akkw anniɣ

mani ɣ ill w-akal iɣusn ur ikki ššiṭan

وفي قصيدة "ݣار ݣانݣا" المنظومة في وزن "سيدي حمّو":

iɣ akkʷ laḥ bla ɣ iwaliwn annsawl ɛlaxir

ملاحظات:

1)- لقاعدة الوتد هذه حالة خاصّة وهي: إذا تعذر الإتيان بحرف مجهور في موضع الوتد، جاز أن نأتي به في آخر المقطع ما قبل الوتد، أي في نواة المقطع -السابق للوتد – إذا كان خفيفاً أو في ذيله إذا كان ثقيلاً.

كما في شعر سيدي حمّو:

illa uzmz ɣ yakka yan illa uzmz ann ɣ iqqʷay

illa uzmz ɣ yuf umddakʷl n f ṛbbi gʷmatun.

(la) lay la la la la la la lay la lay da lal

i llaw zm zɣ ya kka ya ni llaw zm zann ɣi qqay

i llaw zm zɣ yu fu md da kln fr bigʷ ma tun

فالمقطع الوتدي في صيغة هذا الوزن هو المقطع ما قبل الأخير (المقطع "da")، ونرى في البيت الأول أن الشاعر التزم به على أكمل وجه، إذ أتى مكانَه بالمقطع الصوتي "ɣi" مبتدءاً بصامت وتدي صحيح "ɣ"، بينما أتى في البيت الثاني بالمقطع "ma" الذي يبتدئ بصامت

غير وتدي كمقابل ل " da "، ولا يستقيم الوزن بذلك لو لم يكن ذيل المقطع الذي يسبقه صامتا وتديا .gʷ

2)- إذا اعتبرنا دور الوتد كقمّة صوتية للبيت الشعري، فإن حضور الصوامت المجهورة (باستثناء ɛ وɣ اللذين نعتبرهما أخفّ الحروف الوتدية) في بدايات المقاطع الصّوتية ما بعد الوتد، نقصٌ في جودة البيت عروضياً.

واستثنينا الصامتين الوتديين ɛ وɣ لخفتهما فلا يضير أن يأتيا بعد الوتد في أي موضع كيفما كان. وأما الصوامت المجهورة المفخمة " ḍ وʒ̣ وẓ " فإن حضورها بعد الوتد في بدايات المقاطع، ثابت في الشعر السوسي غير أنه نادر جدّا، واجتناب ذلك أولى، فقول محمد ألبنسير: "amr baqšiš iɣ idda ar kiɣ-tninn iḍuf"، كلام موزون ، غير أنّ المقطع "ḍuf" الذي أتى بعد المقطع الوتدي "dar" يُفقد البيتَ بعض موسيقيته، ويكفي تعويض كلمة "iḍuf" ب "annin" حتى يصبح البيت أجود من ناحية العروض.

أما فيما يخصّ الصوامت الوتدية الأخرى فإن حضورها في بدايات المقاطع ما بعد الوتدية أمر مرفوض في العروض السوسي، والشعر الذي تحضر فيه على هذا النحو رديء وهو أمر المبتدئين المتعلّمين.

4. تفكيك التضعيف:

لقد أشار إبراهيم أوبلا في "تيمنضوين" ص48 إلى أن التضعيف "لا يُعتَدّ به أثناء التقطيع العروضي، وأنّ الحرف المضعّف يُعامل معاملة الحرف المخفف"، واستغنى عن فكّ التّضعيف بوضع أسهم كعلامة على إشباع حركة الحرف الصامت لتشكيل مقاطع صوتية صحيحة، إلّا أننا لا نرى مسوغا لذلك، فالتضعيف يُفَكّك في حالات معينة ويُترَك في غيرها، وهذا ما ذهب إليه حسن جواد وكذلك المدلاوي، ويمكن إدراك ذلك بالسليقة والأذن الموسيقية عند من صقل موهبة السماع والتذوق الفني وعند من خبر قرض الشّعر وعلم أسراره.

ولقد حاولت استنباط قانون أو نظام لهذا الأمر من خلال دراسة الحالات الممكنة انطلاقاً من نصوص شعرية متنوعة، فاهتديت إلى أنّ موضع الحرف المضعَّف في الكتابة العروضية هو الذي يُمكّننا من معرفة إمكانية فكّه أو تركه كما هو، وهذا ما سنفصّله معتمدين بعض الأمثلة للتوضيح.

إنّ ما نعتمده في هذه المسألة هو النّظر إلى الحرف ما قبل المضَعَّف والذي بعده، فطبيعتهما (صامت أو صائت) ودورهما (صدر، نواة أو ذيل) هو ما يهدينا إلى معاملة المُضَعَّف كحرف مُخفَّف فيُترك أو يعامل كما هو فيُفَكّك، وهكذا نكون قد اعتمدنا بنية مقطعية سليمة.

فإذا رمزنا للصائت ب V، وللصامت ب C ثم للصامت النواة ب C حصلنا على تسع توليفات ممكنة لموضع الحرف المضعَّف، وتُصَنَّف إلى ثلاث حالات وهي:

1- إذا جاء الحرف المضعَّف بين نواتين (V-C؛ C-V ؛ V-V؛ C-C)، وفي هذه الحالة لا يُفَكُّ المُضَعَّف ويُلحَق بالنواة التي تليه فيكون لها صدراً.

V-V كما جاء في شعر أمنتاك:

aḥḥ aḥḥ urd a amaḍun kyyi katt innan

innat ugḍiḍ ɣ trgʷa innat ušaqqur

a-ḥḥa-ḥḥur-da-ya-ma-ḍun-ki-yyi-ka-ttin-nnan

i-nna-tug-ḍi-ḍɣ-tr-gʷa-yn-na-tu-ša-qqur

C-V كما عند عمر برغوث:

ar nffal tawwuri da nsala fllatun

ar nggʷan ɣ uzal nḍuf tillas n w-akal

a-rn-ffal-ta-wwu-ri-dan-sa-la-fl-latun

a-rn-ggan-ɣu-za-ln-ḍuf-ti-lla-sn-wa-kal

V-C كما في شعر محمد بودرع:

a ṭṭlba n sidi ḥmza ula kiy a qalun

ula warš a id sidi is illa lma yyufan

a yyid ikkis ɣ tuzzumt n wul asnnan

a-ṭṭl-ban-si-di-ḥm-zaw-la-ki-yya-qa-lun

u-la-war-ša-yd-si-diy-si-lla-ma-yyu-fan

C-C كما جاء في شعر محمد ألبنسير:

iɣ nkšm tigmmi nsala taẓallit

rad as daɣ nnan mddn ur njjnjm yat.

i-ɣnk-šm-ti-gm-min-sa-la-ta-ẓa-llit

Ra-das-da-ɣn-na-nmdd-nu-rn-jjn-jm-yat

2- إذا جاء بعده صامت (C̲-C؛ C-C؛ V-C)، وفي هذه الحالة لا يُفَكّ الحرف المضعف أيضا، ويُلحق بما قبله ليكون نواة للمقطع أو ذيلا أو كليهما.

V-C كما في بيت احمد أُوبلا:

a dakkʷ ur tnnit tnjmt srs a asmṣaṛ

datt ittṣum kra gnt tin kra yawi-tt

a-da-kkur-tn-ni-ttn-jmt-sr-sa-ya-sm-ṣaṛ

da-ttitt-ṣu-mk-ra-gnt-ti-nk-ra-ya-witt

C-C كما في الشعر المنسوب لسيدي حمّو:

njrrb akkʷ iḍuḍan n tasa aɣd llan d ufus

yan mi ur takkat ur iɛwwl ad didk imun

n-jrr-ba-kkʷi-ḍu-ḍa-nn-ta-saɣ-dl-lan-du-fus

yan-mi-wr-ta-kka-tu-ri-ɛww-la-ddid-ki-mun

C̲-C كالبيت المنسوب لسيدي حمو:

iɣ iṣbṛ yan iqqand man ajmil asd iffal

iɣ iṣbṛ yan i gar bnadm ddnub add ruran

i-ɣiṣ-bṛ-ya-ni-ga-rb-na-dmdd-nu-badd-ru-ran

3- إذا جاء قبله حرف صامت و جاءت بعده نواة (C-C̲؛ C-V)، وفي هذه الحالة وحدها يُفكّ الحرف المضعف إلى صامتين يكون أوّلهما نواة للصامت قبله، بينما يكون الثاني صدراً للنواة التي تليه.

C-V كما في شعر أوبلا احمد:

a dakkʷ ur tnnit tnjmt srs a aṣyyaḍ

da ttaylal tfld asmammi ɣ ufus nk

a-da-kkʷur-tn-ni-ttn-jmt-sr-sa-ya-ṣy-yaḍ

da-ttay-la-lt-fl-das-ma-mmi-ɣu-fu-snk

C-C كما في شعر عمر برغوث:

ur nli gʷma ma yyid ittrarn tiṭṭ nnaɣ

ad dis nbḍu taguḍi n lmut ula ssmm ns

u-rn-ligʷ-ma-ma-yyi-ditt-ra-rn-ti-ṭṭn-naɣ

a-ddi-snb-ḍu-ta-gu-ḍill-mu-tu-la-sm-mns

مصطلحات نقدية:

هذه التعابير : "إغزان"، " إسوشكاتّيد"، " إساستوا أوال"، "أور إينّي يات"، "إبجر أوال" ، كلها أوصاف/أحكام غالبا ما نسمعها في مجالس الشعر الامازيغي بسوس، وهي تدخل ضمن ما يسمى بالنقد الانطباعي، وبها يروم قائلها تقييم الأشعار المسموعة ويبين مدى توفيق الشاعر في سبك قوله أو مدى فشله في ذلك، ويلاحظ القارئ أن كل هذه الأحكام تتخذ المعنى موضوعا لها دون الإشارة إلى المبنى والشكل.

ولا نجد من المصطلحات النقدية المهتمة بالشكل في شعر أسايس إلّا شيئا يسيرا، وأقصى ما يمكن أن تعبر عنه هو تأكيد احترام الوزن أو الخروج عنه، فنسمع: "إلّا لميزان" "إشحايس" " يوفايس" "أور يوزن أوال" "ترزا" "تكوشطر".... وهي كلها بعيدة عن التدقيق في تحديد مواطن الخلل في البناء الشعري أو مواطن قوته، وسنجد بعض التدقيق في هذا الأمر عند شعراء "تيرويسا" الذين وضعوا لنقد الإيقاع الشعري (الوزن) بعض المصطلحات الفريدة، غير أن ذلك كله غير كاف لتأسيس نقد متكامل للشعر الأمازيغي بالأمازيغية، ونحن في أمس الحاجة إلى الاهتمام بهذا الجانب، إذ أن الموضوعية في النقد تستلزم التدقيق القابل للتحقق منه، أي أن يُعبر عنه بمصطلحات محدّدة المعنى ومتوافق عليها، ولا يقوم ذلك إلّا بوضع تعريفات دقيقة لكلّ مفردة مفردة. وهذه دعوة لأهل الفن ودارسيه أن يُبادروا إلى وضع نسق نقدي متكامل مبني على مناهج علمية رصينة، متكلين في ذلك على قدرة الأمازيغية على ابداع مصطلحات وتعريفات واصفة لكل الظواهر في حقل الأدب عموما والشعر خاصّة.

وهذه نماذج من مصطلحات نقد الوزن عند الروايس والتي يتم بها تقييم النصوص الشعرية المختلفة:

أمسّوسْ = وار تيسنت = وار أشاموش: وهو البيت الشعري الموزون الخالي من الوتد، فوصف بذلك لتشبيهه بالأكلة التي لا ملح فيها، فهي وإن كانت نافعة، ينقصها المذاق الحسن.

ومثال ذلك رد ل يحيى بوقدير على أجماع في محاورة شعرية، يقول فيه:

A tusim nit lhmm urt akkw ẓṛiɣ

Ati lluḥ lmḥfuḍ ntta ayḥkmn

Wanna mi ɣwran ssaƐd nns ad ẓṛan

Is ukan ajmmaƐ ilkm lxwaḍ

فالبيت الثاني من هذه المقطوعة موزون مقطعيا، لكنه بلا وتد، ممّا يُخلّ بموسيقاه فلا يستحسن ذلك الذوق السليم.

La la lay la la la lay la da lal

A ti llu ḥl mḥ fu ḍn tta yḥ kmn

ويتضح من خلال التقطيع العروضي للبيت، أن الشاعر التزم بعدد المقاطع وطبيعتها وترتيبها، غير أن المقطع التاسع (yḥ) المقابل للمقطع da في تالالايت، لا يحمل أيّا من الحروف الوتدية، وتلك علّة في الوزن.

أبلاض: يوصف به البيت الشعري الذي يأتي فيه الوتد بعد موضعه الصحيح مخالفا بذلك قاعدة أساسية من قواعد العروض الجمالية، وقد يوصف به المقطع الصوتي الحامل لهذا الوتد المُعتلّ أيضا.

ومثال ذلك في نفس الأبيات السابقة للشاعر يحيى:

A tusim nit lhmm urt akkw ẓṛiɣ

Ati lluḥ lmḥfuḍ ntta ayḥkmn

Wanna mi ɣwran ssaƐd nns ad ẓṛan

Is ukan ajmmaƐ ilkm lxwaḍ

ومن خلال التقطيع العروضي للبيت الأخير يتبين الخلل، إذ لم يتمكّن الشاعر من الإتيان بحرف وتدي في المقطع التاسع، وجاء به في آخر البيت.

La la lay la la la lay la da lal

I su kan (a) jm ma Ɛil km lx waḍ

على عكس العلّة السابقة (أمسّوس) حيث لا يأتي الشاعر بمقطع وتدي في موضعه الأصلي ولا بعده، فإنه في حالة (أبلاض) يأتي بحرف وتدي بعد موضع المقطع الوتدي الأصلي، سواء التزم بهذا الأخير أم لم يلتزم به.

أوال إضرن = وهو البيت الشعري الساقط عن الوزن وهو نوعان:

أوال إشحان =أورار إشحان=أمشحاو: وهو البيت الشعري الناقص في بنيته بمقطع أو أكثر أو حتى بجزء منه.

ومثاله:

Ullah ur sattiɣ lhmm ula sul uḥlɣ

Mknna ira ṛbbi gnt ukan limur[67]

ويظهر النقص في البيت الثاني كما يبين تقطيعه:

تقطيع البيت	m-kn-nay-ra-rb-bi-gn-tu-kan-li-mur
وزنه	la-la-lay-la-la-la-da-la-lay-la-lal
الوزن الصحيح	la-la-lay-la-la-la-day-la-la-la-la-lal
تصحيح البيت	m-kn-nay-ra-rb-bi-gin-tu-ka-ni-li-mur

فالبيت منظوم في وزن أحوزي المتكون من إثني عشر مقطعا منها مقطعين ثقيلين ووتد ثقيل، بينما هذا البيت المدروس متكون من أحد عشر مقطعا، بوتد خفيف (ناقص عن الأصلي). فهو ناقص بمقطع كامل وبجزء مقطع أيضا، إذ يفتقر المقطع الوتدي لذيله.

67 هذين البيتين أوردهما عبد الله بونفور وعامر أمزيان في كتابهما «anthologie de la poésie Berbère traditionnelle»، ص 8، وقد كُتبا هكذا:

Ullah, ur sattiɣ lhemm ula sul aḥelɣ
Mkenna ira rbbi gent ukan limur.

ونظن أن هذا الخطأ راجع إلى الحفظ الرديء للراوي أو إلى خطأ الناقل عنه.

أوال يوفان = أورار يوفان: وهو البيت الشعري الذي زيد فيه مقطع أو أكثر، أو جزء من مقطع صوتي، عن صيغة الوزن.

ومثاله قول الشاعر عابد أوطاطا في محاورة له:

A ha yan w-awal n ssaht a lɣwšim

Lxdmt a ur illin........[68]

Illa ma igan lmujaz igllin

mani ɣ yufa ttuḍif ula lxdmt

iɣwit-nt ubujadi ar-tn brrin

وهذا تقطيع البيت الرابع الذي زيد فيه حرف "u" أخلّ بالوزن، ومعه تقطيع البيت الأول السليم كشاهد. وهذه الزيادة وإن كانت طفيفة لا يستسيغها السامع السليم الذوق

a-ma-niɣ-yu-fa-ttu-ḍif-(u)-la-lx-dmt

a-ha-yan-wa-wa-ln-saḥ-( )-ta-lɣ-šim

وهذا مثال أخر من شعر يحيى بوقدير:

LƐada iyrumiyn ad ak ɣint tmɣarin

Ur sul idl uqššab nns aḍaṛ ula afus

Tanna d iffɣn tagwld akyuḍ iɣ ar akal

Ma ssul ikwtin lqḍib d llḥaf att nit lsin[69]

وتتّضح الزيادة في البيت الأخير:

Ma -su-lik-ti-(n)-lq-ḍi-(b)-dll-ḥa-fa-ttn-(ni)-tl-sin

---

[68] لم يتّضح الصوت في المقطع الذي يضم هذا البيت، فلم نتمكن من سماع آخره بوضوح.

[69] أحمد عصيد، كتاب اماريرن ، ص 323 إلى 325.

وهذا البيت مختلّ الوزن في مواضع كثيرة، فقد زيد فيه حرفي (b) و(n)، ثم زيد فيه مقطع صوتي كامل خفيف بعد الوتد. فصيغة الوزن الصحيحة تضمّ أربع مقاطع صوتية خفيفة متتالية بعد الوتد، و بيت "بوقدير" يضمّ خمسا.

تغيّرات العروض:

تدخل على العروض السّوسي تغيرات عديدة على مستوى بعض الأوزان دون غيرها. هذه التغيرات لا تمسّ بموسيقية الوزن بشكل يخرجنا من صيغته، فهي بمثابة العلل التي تدخل على بعض الأبيات دون أن نكون أمام وزن جديد، وقد دأب الشعراء المتمرسون على استعمالها واستثمارها بشكل تلقائي وسليقي، دون إدراك كنهها، بل دون إدراك ورودها أصلا. هذا لأن هؤلاء الشعراء المبدعون يعتمدون موسيقى الشعر في بنائه والإبداع فيه، هذه الموسيقى التي استقرّت في أذهانهم ونفوسهم، فلا يحتاجون إلى تقطيع عروضي أو عدّ للأصوات أو غيرها من تقنيات دراسة الأوزان، بل يرتجلون في قوالب شعرية ترسخت بالموهبة والدربة والأذن الموسيقية. ولما لا تمس هذه التغيرات إيقاع الوزن وموسيقاه فقد اعتُبرت من صميمه وجوهره.

وهذه التغيرات نوعية إذ أن كل تغير لا يمس إلّا أوزانا معينة دون غيرها. وهي نوعان: الحذف والإشباع.

1. <u>الحذف:</u>

هذا النوع من التّغيرات لا يدخل إلّا على الأوزان التي تبتدأ صيغها بمقطعين خفيفين فأكثر أو الأوزان المشبعة قبليا (أنظر الإشباع القبلي). ويكون ذلك بحذف مقطع خفيف واحد في أوّل الوزن.

وهذه أمثلة لبعض الأوزان التي تقبل هذا الحذف:

وزن بوسالم ***La la lay la la la la la la lay da layl***

كما في بيت لعلي شوهاد يقول فيه:

giɣ i lhmm asnfu imyar aɣd ittats

فلا يعيب هذا البيت حذف المقطع الأول من صيغة الوزن، وقد يُضاف إليه حرف"a" للتنبه، فيكون البيت في صيغة الوزن بغير حذف.

A giɣ i lhmm asnfu imɣar aɣd ittats

وزن أجماك **_la la lay la lay la da lay la layl_**

من شعر براهيم أبلفاع:

(a) yan ugḍiḍ igabl turtit inw

ini tn shussiɣ middn rayi faqqn

(a) tini tn ujjiɣ aḍil art ittakʷr

(a) yan isɣan urti bu ṣṣur yattuyn

ur akkʷ iḥtajja ifrg ula iƐssasn

في هذه الأبيات يمكن الاستغناء عن حرف"a" المضاف للتنبيه، دون أن يمس ذلك بوزنها.

وهذا الأمر يسري على الأوزان التي تبتدأ بمقطعين خفيفين على الأقل، وكذلك على الأوزان المشبعة بمقطع خفيف في أولها، وهذا أمر منطقي، إذ أنه بحذف المقطع المضاف للإشباع في أول الوزن، نكون قد رجعنا إلى صيغة الوزن الأصلي، وسيتّضح هذا بعد مراجعة فقرة الإشباع القبلي.

2. الإشباع :

الإشباع في الشعر السوسي نوعان؛ إمّا أن يكون قبليا أو بعديا، فالقبلي إضافة مقطع خفيف في أوّل الوزن، والبعدي إضافة في المقطع الأخير من الوزن.

2.1 الإشباع القبلي (أسمّود أمزوارو):

وتقبله كلّ الأوزان التي يكون فيها المقطع الثقيل "lay" في الموضع الأول أو الثاني من صيغة الوزن، أ ي أن يبدأ الوزن ب lay أو la lay.

ونعرض بعض الأمثلة لأوزان معروفة، نبدأها بوزن سيدي حمّو والذي تبتدأ صيغته ب lay:

Lay la la la la la la lay la lay da lal

iṛḥmk a sidi ḥmmu bab n umarg nnan

(i)lla uzmz ɣ yakka yan illa uzmz ann ɣ iqqway

(i)lla uzmz ɣ yuf umddakkwl n fbbi gwmatun

(a)d-ikm ur iluḥ ṛbbi a ššahwa nu f ginnus

iɣt usiɣ iga ginnus iɣt nsrs ginnus...

الأبيات 2، 3، 4، مزيدة في أوّلها بمقطع خفيف وضعناه بين قوسين للتوضيح. فلا يغير ذلك من إيقاع وزن سيدي حمّو.

مثال ثان: الوزن الثامن والعشرون (أمرزو ن dayl)، وصيغته:

lay la la la lay la lay la la lad

من شعر محمد أوموراك:

yan wass mšawaṛɣ n'nna a nng aṣyyaḍ

(a)siɣd aburi d ṛṛṣaṣ ngtn ɣ jjnb

(n)luḥ tiṭṭ inu f lxla ḍufɣ iznkʷaḍ

(u)la udadn yan igʷmrn a ur ittzrab

هنا أيضا زيدت الأبيات الثلاثة الأخيرة بمقطع خفيف في أولها.

وهذا الضّرب من الإشباع مشهور وكثير في الأشعار الأمازيغية، تكاد لا تخلو منه القصائد المنظومة في الأوزان التي تقبله.

2.2 الإشباع البعدي (أسمّود أمكّارو):

وهذا الضّرب من الإشباع نلاحظه في مجموعتين من الأوزان: الأولى هي التي تنتهي صيغها بمقطع ثقيل مركب (dayl أو layl)، شرط أن يُسبق هذا المقطع بمقطعين خفيفين أو أكثر. والمجموعة الثانية هي الأوزان التي تنتهي صيغها بالمقطع الوتدي lad.

ويكون هذا الإشباع البعدي بإضافة نواة أو نواة وذيل للمقطع الأخير وتفكيكه إثر ذلك إلى مقطعين منفصلين. وبذلك تنتهي صيغ الأوزان ذات المقطع الثقيل المركب (dayl أو layl) ب: lay la أو lay lal ثم day la أو day lal، بينما تنتهي الأوزان ذات المقطع الوتدي lad ب: la da أو la dal.

ولا بدّ أن نشير إلى أنّ النواة "a" المضافة قد تكون أي حرف يلعب دور النواة، أمّا "al" فهو النصف الأخير من مقطع صوتي ثقيل.

1.2.2.إشباع الأوزان ذات المقطع المركّب (**layl** أو **dayl**):

تقبل هذه الأوزان إشباعا بعديا تامّا ب "al" أو غير تام ب "a"، شرط أن يكون المقطع المركّب مسبوقا بمقطعين خفيفين أو أكثر، أي أن يكون آخر صيغة الوزن بإحدى هذه التوليفات الأربعة:

"La la layl", "la da layl", "da la layl", "la la dayl"

وهكذا يكون الإشباع غير التّام بإضافة نواة في آخر البيت، فيتحول المقطع المركّب إلى مقطعين، ثقيل و خفيف: layl + a = lay la

فينتهي بذلك البيت بمقطع خفيف على غير المألوف في العروض السّوسي، بينما يكون الإشباع التّام بإضافة "al" إلى المقطع الأخير المركّب فيتحوّل إلى مقطعين ثقيلين:

Layl + al = lay lal و dayl + al = day lal

وهذه هي الحالة الوحيدة التي يقبل فيها العروض الأمازيغي توارد مقطعين ثقيلين متتاليين.

وأمّا الأوزان التي تنتهي بهذين المقطعين الثقيلين المركّبين، ولم تستوف شروط هذا الإشباع فلا يدخل عليها أي تغيير من هذا القبيل والإضافة فيها علّة مُخلّة. ومثالها وزنا "أجماك" و "بوسالم"، فهما وإن كانا ينتهيان ب " layl" إلّا أنّ المقطعين فيهما قبله ليسا خفيفين كليهما، وبذلك لا يقبلان هذا النوع من الإشباع.

أمثلة لبعض الأوزان التي تقبل الإشباع البعدي:

أمرزو نوجماك**La la lay la lay la da layl**

من شعر عبد الكبير شوهاد:

wa taṣṣumƐit an n ngr y-itran

mani ɣ iɣwli w-abrid nnunt

وقد زيد في البيت الأول ذيل ونواة "an" لينتهي بمقطعين ثقيلين، فهو بذلك إشباع تام.

وهذا تقطيع أصواته:

wa-ta-ssum-Ɛi-tann-nn-gr-yit-r**an**

ولهذا الوزن مقلوبه (أمخلف) لا يختلف معه إلّا في المقطع الخامس الذي يُقلب خفيفا، وهو أيضا يقبل هذا الاشباع.

أمخلف نومرزو نوجماك **La la lay la la la da layl**

a lalla Ɛziza tagrramt

ugʷmɣ-amd aman azal iḥman

ويبين التقطيع العروضي أسفله إشباعا تاما في البيت الثاني، بينما بقي البيت الأول على حاله في الصيغة الأصلية للوزن.

a-la-llaƐ-zi-za-ta-gʷr-ramt

u-gʷm-ɣam-da-ma-na-za-liḥ-m**an**

ومن شعر علي شوهاد:

matta awa ɣkad nnk a bu tayri

ur akkw iṭṭif atig nnunt

a tarigt ar isiggil iysan

وفي هذه الأبيات يظهر الإشباع البعدي بنوعيه، فالبيت الأول مشبع إشباعا غير تام ب "i" في كلمة "tayri"، بينما البيت الأخير مشبع إشباعا تامّا بنواة وذيل.

ma-tta-waɣ-ka-dn-ka-bu-tay-r**i**

u-ra-kkwi-ṭṭi-fa-ti-gn-nunt

a-ta-rig-ta-ri-si-ggi-liy-s**an**

2.2.2. إشباع الأوزان ذات المقطع الوتدي **lad**:

الأوزان ذات المقطع الوتدي lad تقبل إشباعا بعديا تامّا أو غير تام، فيتحوّل المقطع الأخير إلى مقطعين خفيفين " la da " أو إلى مقطع خفيف يليه مقطع ثقيل" la dal".

وهذا مثال لهذه الأوزان:

أمرزو ن **dayl (la) lay la la la lay la lay la la lad**

وفيه شعر الحاج بلعيد في قصيدة بن يعقوب:

ayɣ ig ṛbbi laƐwan ašku nḥtajjat

wanna iran ad as nfk awal s lmufid

lli igan ddwa n lahmum ula taguḍi

imma iɣa ittxmmim ɣ lqlb ira a yaḍn

ويبين تقطيع هذه الأبيات مواضع الإشباع، فنراه تامّا في البيت الأوّل، وغير تام في البيتين الثالث والرّابع.

ay-ɣi-gṛ-bbi-laƐ-wa-naš-ku-nḥ-ta-jjat

wa-nnay-ra-na-da-snf-ka-wal-sl-mu-fid

lliy-ga-ndd-wa-llah-mu-mu-la-ta-gu-ḍ**i**

i-mmay-ɣa-yt-xm-mam-ɣl-qql-bi-ra-yaḍ-**n**

وفي نفس الوزن شعر لِ محمد البصير وقد غنّته مجموعة أرشاش:

a ɛla rbbi a inwwašn ayyi tajjam

ya isawaln ɣ mddn ntta a ilan lɛib

urmɣk yad ur gik abla lxṛuḍ

a ɛla ṛbbi a lɛin ṛẓm i uggug

aṣɣaṛ igatt i tɣuyyit illa fad

igabl umḥsad igr inu mad issmɣay

uraɣ fln amud ur aɣ ifl ajddig.

ويظهر الإشباع التّامّ في البيتين الأول والسّادس، كما يبيّن ذلك تقطيعهما:

aƐ-la-ṛb-bi-yay-nw-waš-na-yyi-tta-jj**am**

i-gab-lu-mḥ-sa-dig-ri-nu-ma-di-ssm-ɣ**ay.**

سيلاحظ الناظر المتفحّص أن هذه الإشباعات كلّها ليست ترفا، أو تغييرا من أجل التغيير فحسب، بل تأتي في مواضع يلزم فيها ذلك. ولا تحدث إلّا في أواخر البيت الشعري المنتهي بكلمات لا يمكن بترها فتفقد معناها، فلا يُفهم بذلك الكلام كلّه. ولا تأتي أيضا هذه التغيّرات إلّا بشروط تراعي موسيقية الوزن كما ذكرناه سابقا.

توليد الصيغ العروضية: الطرق والنتائج

إن تعدد صيغ الأوزان الشعرية الأمازيغية عموما والسوسية بشكل خاصّ، راجع إلى ليونة نظام العروض المؤطِّر لها وقابليّته لإنتاج صيغ جديدة مشتقّة أو مركّبة من أوزان اعتبرناها أصليّة. فهو عروض ولود غير جامد، فتجد الوزن الواحد تُشتَقّ منه أوزان متنوعة، وتُرَكّب أُخرى من وزنين مختلفين. وتبقى هذه الأوزان الموَلَّدة بالاشتقاق أو بالتّركيب مستقلّة عن أصولها بموسيقيتها وخصائصها الايقاعية والفنية.

ومن خلال رصد ودراسة الأوزان المختلفة المتداولة ب «سوس"، تبيّن لنا أنّ التوليد يكون بطريقتين كما سلف ذكره. فإمّا أن يكون بالاشتقاق من وزن أصلي معين أو بالتركيب من وزنين مختلفين أو من جزئين من وزنين مختلفين، أو من جزء من وزن أصلي مضافا إليه إحدى صيغ "تالالايت". وهذا تفصيل هاتين الطريقتين في التوليد:

التركيب والاشتقاق:

1. التوليد بالتركيب (أزداي): يتِمُّ كما ذكرنا بتركيب وزنين مختلفين، أو جزئين من وزنين أو بتركيب جزء من وزن أصلي مع إحدى صيغ "تالالايت" المعروفة. ونسمّي الوزن المتحصّل عليه بالمركّب (إمزدي) وننسبه إلى الوزن الذي اعتُمد كقاعدة للتّركيب.

ومثال ذلك مركّب أحوزي (إمزدي ن أُحوزي)، الذي يعتمد كقاعدة له الجزء الأوّل من وزن أحوزي (المقاطع الثمانية الأولى)، وتُعَوّض فيه المقاطع الأربعة الأخيرة بالمقطع الثقيل المركب layl، فيكون الإنتقال من صيغة وزن أحوزي:

La la lay la la la day la la la la lal

إلى صيغة إمزدي نوحوزي:

La la lay la la la day la layl

وهذا مثال آخر تم فيه تركيب وزنين تامين، الأول من مشتقات وزن "بوسالم" والثاني من مشتقات " أحوزي".

الوزن الأول: ***lay la la la lay da layl***

الوزن الثاني: ***La la lay la la la dayl***

وأمّا طريقة دمجهما فقد جاءت كالتالي:

استعمل الوزن الأول كلازمة للوزن الثاني، فكان يُنشد بصيغة تالالايت كما هي ولا يُنظم الشعر إلّا في الوزن الثاني، كقولهم:

lay la la la lay da layl   iɣ awa trit tamuzunt

lay la la la lay da layl   akk ur ijjlaw lɣṛḍ nnk

ثم في مرحلة ما، بعد ألفة هذه الصيغة الثنائية، بدأ المبدعون ينظمون الشعر في الوزن الأول (اللازمة) أيضا مع حذف وتده، إذ لا يستقيم أن يكون للوزن الواحد أكثر من وتد، فتكون صيغة هذا الوزن المركّب:

lay la la la lay la lay la la la lay la la la dayl

is nit tssnt is tlla lmut a walli bda sa siggilɣ

is nit tssnt is tlla lmut a yan iɣwdrn amddakwl

ونلاحظ أن المقطع الأخير من الوزن الأول layl قد تم تفكيكه وإشباعه بحركة a فتحول إلى مقطعين (lay la)، وذلك لتحوله من مقطع أخير إلى مقطع وسطي.

ونماذج التركيب كثيرة، والمجال مفتوح أمام المبدعين على مصراعيه، شريطة أن يراعى الإيقاع المنتظم والموسيقى التي تستسيغها الأذن، فلا يكونَ الوزن شاذّاً في تركيبه فتمجّه الأسماع ويهجره الشعراء.

2. التوليد بالاشتقاق: على عكس ما أوردناه في موضوع التوليد بالتركيب، فإن التوليد بالاشتقاق يعتمد التصرف في صيغة وزن واحد فقط، إمّا بتجزيئه بقطع جزء من صيغته أو بإحداث تغيير طفيف في طبيعة بعض صيغه.

1.2 الاشتقاق بالتجزيئ: وذلك بحذف مقطع صوتي أو أكثر من صيغة الوزن الأصلي. ويكون هذا الحذف بطريقتين:

- بالإختصار (س طْرْزِي): أي باختصار صيغة الوزن والاقتصار على عدد معين من مقاطعه الأولى مع الحرص على أن يكون المقطع الأخير ثقيلا احتراما لقواعد العروض كما تقدم ذكرها. ونسمي الوزن المتحصّل عليه بالمختصَر أو المجزوء "أمرزو" بتفخيم الراء والزاي، وننسبه للوزن الأصلي. ومثال ذلك "أمرزو نوحوزي)، الذي نقتصر فيه على المقاطع السبعة الأولى من الوزن الأصلي مع صدر المقطع الثامن فتكون صيغته:

La la lay la la la dayl

ويمكن أن يكون للوزن الواحد أكثر من مختصَر.

- بالبتر (س أُكُوف): أي بحذف واحد أو أكثر من المقاطع الوسطية للوزن الأصلي، ويكون البتر بسيطا إذا كان الحذف في موضع واحد أو مركبا إذا كان في أكثر من موضع. ونسمي الوزن المشتق بهذه الطريقة ب «المبتور" "ماكوف" ويُنسَب إلى الوزن الأصلي. ومثاله "مبتور سيدي حمّو" " ماكوف ن سيدي حمّو" الذي نحصل عليه ببتر المقاطع ذوات الأرقام 5، 6، 7 من الوزن الأصلي، فتكون صيغته:

La Lay la la la lay la lay da lal

ويمكن أيضا كما في الاختصار، أن يكون للوزن الواحد أكثر من مبتور **.**

2.2 الاشتقاق بالتغيير: ويكون هذا الاشتقاق بإدخال تغيير في طبيعة مقاطع معينة من الوزن الأصلي، ويتم بأربع طرق هي كالتالي:

- بالتفكيك (أفْسَّاي): ونقصد بذلك تفكيك مقطع ثقيل إلى مقطعين خفيفين أو أكثر، ونسمّي الوزن المتحصّل عليه بالمفكّك (أنرزوم) وننسبه إلى الوزن الأصلي. كمفكّك سيدي حمّو (أنرزوم ن سيدي حمّو) الذي نحصل عليه بتفكيك المقطع العاشر من الوزن الأصلي، وتحويله من مقطع ثقيل إلى مقطعين خفيفين كما يتبين من خلال صيغته:

Lay la la la la la lay la la la da lal

-بالضّم (أسمون): وهو عكس التفكيك، أي أننا نضمّ مقطعين خفيفين أو أكثر في مقطع واحد ثقيل. ونسمي الوزن المشتق بهذه الطّريقة بالمضموم (أمسمون)، وننسبه إلى الوزن الذي اشتُقَّ منه. ومثاله مضموم مبتور سيدي حمّو، والذي مرّ بمرحلتين من الاشتقاق، أولهما حذف المقطع العاشر من سيدي حمّو فنحصل بذلك على مبتور له، ثمّ تأتي المرحلة

الثانية حيث يُضَمّ المقطعان الخفيفان، الثالث والرابع ويحوّلان إلى مقطع واحد ثقيل، فتكون صيغته:

lay la lay la la la lay la da lal

وفيه نُظمت رومانسية ألبنسير المشهورة والتي مطلعها:

lḥurma yan sa siggilaɣ zud ayyur

assi tsiggilt mklli srk siggilaɣ.

-بالقلب (أسْنفل): ويكون بتغيير مقطع خفيف إلى مقطع ثقيل (أزُّوزي، بتفخيم الزاي)، أو العكس، أي تخفيف (أسِّفسوس) مقطع ثقيل وتحويله إلى مقطع خفيف. وقد يكون القلب في أكثر من موضع. ونُسمّي الوزن المتحصَّل عليه بالمقلوب (أمخلّْف) وننسبه إلى الوزن الأصلي. كمقلوب مختصر أجماك (أمخلف نومرزو نوجماك) حيث تم تخفيف المقطع الخامس:

أمرزو ن أُجماك ***La la lay la lay la da layl***

"أمرزو" المخفّف (أمخلّْف) ***La la lay la la la da layl***

-بالتوأمة (تانيوت): في هذه الحالة لا تتغير صيغة الوزن إلاّ على مستوى وتده، إذ ننقله من مقطع إلى مقطع صوتي آخر مع الحفاظ على طبيعة المقطعين كليهما. ونُسمّي الوزن الجديد بتوأم الوزن الأصلي (أكنيو أو إكنو)، وكمثال على ذلك، توأم أحوزي (إكنو نوحوزي) الذي صيغته:

La la lay la la la lay la la la da lal

حيث انتقل الوتد من المقطع السابع إلى المقطع الحادي عشر، محافظا على طبيعة المقطعين معاً.

المجموعات العروضية:

اعتمادا على ما سبق ذكره من طرق الاشتقاق والتركيب، وفحص الأوزان المتداولة في الساحة الأدبية ب «سوس" اهتدينا إلى استنباط الأوزان التي لها جذر مشترك، وبذلك تجميع العائلات العروضية وفرزها باعتبار خصائصها المميِّزة لها عن غيرها.

نجد أنفسنا إذن أمام مجموعات من الأوزان المتباينة في مبناها، وكل مجموعة تترابط عناصرها فيما بينها بإحدى طرق التوليد، وقد وضعنا على رأس كل مجموعة وزنا اعتبرناه أصليا، لما يحمله من خصائص تسهّل تمييزه عن غيره وكذلك بدرجة أدنى، لشهرته وكثرة تداوله.

وعليه فإنّ الأوزان المدروسة في هذا العمل المتواضع، مقسّمة إلى ستّ مجموعات، أولها عائلة "أحوزي" وفيها كلّ الأوزان التي اشتُقّت منه، وأمّا المجموعة الثانية فهي عائلة "سيدي حمّو"، تليها عائلة "أجماك" ثم عائلة "بوسالم"، وتبقى مجموعتان لم نحدّد لهما اسما لعدم وروده، فسميناهما بما يميزهما عن بعضهما وهو المقطع الأخير من صيغة الوزن، - وسنرى أن هذا المعيار فعّال إذا أضفنا إليه طبيعة الوتد، في تصنيف المجموعات العروضية كلّها- فتكون المجموعة الخامسة هي عائلة la layl، تليها المجموعة السّادسة و الأخيرة وهي عائلة dayl.

وأمّا ما ارتكزنا عليه لنميّز بين هذه الأوزان التي اعتبرناها أصليّة، فهو كما أشرنا إليه، طبيعة أوتادها وأواخر مقاطعها، فذلك وحده كاف لإقامة معيار فعّال دون الحاجة إلى مقارنة صيغ هذه الأوزان كلّها.

فعائلة أحوزي يمكن الترميز لها ب عائلة day lal، فوتدها ثقيل ولا يفصله عن المقطع الأخير إلّا مقاطع خفيفة. وأما مجموعة "سيدي حمّو" فيمكن الترميز لها ب عائلة da lal، فوتدها خفيف ويأتي مباشرة قبل المقطع الأخير، ونأتي إلى "بوسالم" لنرمز لمجموعته بعائلة da layl، ولها نفس مميزات سيدي حمّو غير أن المقطع الأخير فيها ثقيل مركّب، أي أنّ له نواة مركّبة، ثم تأتي عائلة وزن أجماك الذي تتشابه مقاطعه الأخيرة مع الوزن الأصلي للمجموعة التي سميناها عائلة la layl ، ولا يفرق بينهما إلّا مقطع خفيف واحد، فيمكننا الترميز إذن لمجموعة "أجماك" بعائلة layl. وتبقى المجموعة الأخير التي يأتي وتد وزنها الأصلي في المقطع الأخير dayl.

الوزن الأصلي	المقاطع الأخيرة	ترميز المجموعة
أحوزي	day *la la la la* lal	day lal
سيدي حمّو	da lal	da lal
أجماك	da lay la layl	layl
بوسالم	da layl	da layl
la layl	da lay la la layl	la layl
Dayl	dayl	dayl

تصنيف الأوزان وفق العائلات العروضية:

عائلة أحوزي:

أحوزي La la lay la la la day la la la la lal

إكنو أمزوارو la) la lay la la la lay la la la la lad)

إكنو ويس سين la) la lay la la la lay la la la da lal)

أمرزو نوحوزي La la lay la la la dayl

أمرزو ويس سين La la lay la la la day la lal

أمخلف نومرزو ويس سين La la lay la la la day la layl

إمزدي ن أُمخلف la la lay la lay la la la day la layl

عائلة سيدي حمّو:

سيدي حمّو Lay la la la la la la lay la lay da lal

أنرزوم Lay la la la la la la lay la la la da lal

أمسمون نومرزو (أمررزو هنا انتقالي) La lay la lay la la la lay la da lal

ماكوف أمزوارو La lay la la la lay la lay da lal

ماكوف ويس سين La lay la la lay la lay da lal

ماكوف نوماكوف La la lay la la la lay la da lal

وقد أسميناه ب"أمڭريول" لأنّ وتده يقبل تغيرات خاصّة به، ولا نجدها إلّا في مقلوبه "أمخلّف نومڭريول".

أمخلّف نومڭريول La la lay la la lay la la da lal

عائلة أجماك:

أجماك (تاشتوكت)	La la lay la lay la da lay la layl
أمرزو نوجماك	La la lay la lay la da layl
" أمخلّف نومرزو "	La la lay la la la da layl

عائلة بوسالم:

بوسالم	La la lay la la la la la la lay da layl
“ماكوف ن بوسالم”	la lay la la la la la la da layl
إمزدي نوماكوف	Lay la la la lay da layl

عائلة **la layl**:

وزن	La lay la la la da lay la la layl	la layl
إمزدي ن	La lay la la la da lay la la lay la layl	la layl
أمرزو ن	La lay la la la da lay la lal	la layl
ماكوف نومرزو (تاسوغانت)	La la lay la da lay la la lal	
أمرزو ن تاسوغانت	La la lay la da lay la lal	
أنرزوم نومرزو	La la lay la da la la la lal	

عائلة **dayl**:

وزن	dayl lay la la la lay la lay la la la dayl	
ماكوف	La la lay la la la lay la lay la la dayl	
أمخلّف نوماكوف	La la lay la la lay la la lay la la dayl	
أمرزو ن	Lay la la la lay la lay la la lad	dayl
ماكوف نومرزو	la La lay la la la lay la lay la lad	
أنرزوم ن	La lay la la la lay la la la la la la dayl	dayl

إكنو نونرزوم lay la la da lay la la la la la la layl

أمرزو نونرزوم La lay la la la lay la la la la la lad

صيغ الأوزان الشعرية السّوسية (إسافّْن نوماركْ):

الوزن الأول:

من الأوزان القليلة التي تحمل اسماً خاصّا بها، فهو معروف باسم "أحوزي" أو "أسيف مقورن"، وهو أكثر الأوزان تداولاً وانتشاراً، ويتشكل من إثني عشر مقطعا صوتياً، ثلاث منها ثقيلة من بينها المقطع السابع الذي يشكل وتده. وصيغته كالتالي:

La la lay la la la day la la la la lal

Iḍrd udrim ɣ tiddi ur akkw lkmn akal

S illiɣ ikwna walli jju ur isskwni w-awal

1	**2**	**3**	**4**	**5**	**6**	**7**	**8**	**9**	**10**	**11**	**12**
la	***la***	***lay***	***la***	***la***	***la***	***day***	***la***	***la***	***La***	***la***	***Lal***
I	ḍṛ	dud	ri	Mɣ	ti	ddiw	ra	kʷl	Km	na	Kal
Si	lli	ɣikʷ	na	wa	lli	Jjuw	ri	sskʷ	Ni	wa	Wal

وفيه نُظِمت هذه الأشعار:

محمد بودرع:

a walli dd jmεav ig i imi nns tasarut	a ɣmkann d iṭṭar igilm ur ilin afus
ur i rurn lwijab ur sawln ur ifiss	add iṭṭaṛ warra n ṛbbi f yan iqnεu srs
wa kullu tgam iẓnẓam nikk ar nsawal	allah izd nkki kad dar ma sawn ttiniɣ
ula laryaḥ, aglzim ura yi xllun	kullukn tgami ɣ iggi ufus nra ad nasus
anwwaš yusid igilm araɣ iss ikkit	
yufayaɣd nga taggunt n w-asif nqqur	nga aɣʷṛab, ngadda uraɣ xʷli w-aman

علي شوهاد:

Nmyar afṛaḍ kra ginɣ iqqurn ffrsin	inna wargan i trwga: fk aman i w-asif!
Nmyar ikan kra ginɣ iffrsin ikwmḍ	Ixlq aɣd rbbi ɣ lbur nmyar irafan

ووزن "أحوزي" من الأوزان التي تحتمل الحذف، فقد يُؤْتَى به دون مقطعه الأول فتصير صيغته كما يلي:

la lay la la la day la la la la lal

كقول الشاعر:

aznkʷḍ a bu tmggrṭṭ makk awa yurun ?

mad ak yakka babak ma sak issmɣur ?

ولا يلزمه إلَّا إشباع قبلي بإضافة أداة نداء مثلا حتى نرجع إلى صيغة أحوزي الأصلية.

ay aznkʷḍ a bu tmggrṭṭ makk awa yurun ?

wa madak yakka babak ma sak issmɣur ?

وهذا الإشباع والحذف لا يُخلَّان بالوزن بتاتاَ، فكِلتا الصِّيغتين قد نجِدهما في القصيدة الواحدة دون أن نلمس اختلالا في إيقاعها وموسيقيتها.

وهذا مقطع من قصيدة للشاعر عمر برغوث، حيث الأبيات الثلاث الأولى محذوفة المقطع الأول بينما الثلاث الأُخرى تامة الصيغة:

ur nli gwma ma id ittrarn tiṭṭ nnaɣ

ad dis nbḍu taguḍi n lmut ula ssmm ns.

kullu ẓḍarnt a dak tnt ittasi yan

mndu snat tanna gis ur tri tayyaḍ

ul ann iḥznn ur adak sul asin lfrḥ

nga waḥduyi s lhmm nkki ka adt iššan

وهناك أوزان قائمة بذاتها مشتقة من "أحوزي" في صيغة محذوفه، وهي التي نطلق عليها "أكنيون" أو "إكنوان" أي توائم وزن معين، ومفرده "أكْنِيوْ" أو "إكْنُو". ونقصد بتوأم الوزن ما احتفظ بنفس الصيغة الأصلية مع تغيير موضع الوتد ونوعه أيضا إذ يأخذ شكل المقطع الذي انتقل إليه. فإذا انتقل الوتد إلى موضع مقطع ثقيل صار ثقيلا وكذلك إذا انتقل إلى موضع مقطع خفيف صار خفيفا.

ولهذا الوزن توأمان مُتداولان هما الوزن الثاني والثالث سنتطرق إليهما ببعض التفصيل فيما يلي.

الوزن الثاني:

هذا الوزن كما سبق ذكره من توائم أحوزي في صيغتيه؛ التامة ومحذوفة المقطع الأول، ولا يختلف معه إلا في موضع الوتد وشكله، فالوتد في وزن "أحوزي" يأتي في المقطع السابع وهو وتد ثقيل صيغته: day. وينتقل إلى الموضع الأخير فيصبح الوتد بصيغة lad معوضاً المقطع "lal " في الصيغة الأصلية، بينما نعوض المقطع الأصلي "day" بمقابله "lay" وهذه صيغة هذا الوزن التوأم:

(La) la lay la la la lay la la la la lad

ṛẓmɣd i w-ulli nw s luḍa ɣ ujddig

ar iɣ tlkmt a luqqt ira ad tnt nṣug

allah ukbaṛ a winu tfltiyi ɣikad

iffal rrbiɛ akal iɣ laḥ aman, iḥrg

allah ukbaṛ a winu tfltiyi ɣikad

iffal utbir arraw iɣtn yut uṣyyaḍ

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
la	**la**	**Lay**	**la**	**la**	**la**	**lay**	**la**	**la**	**La**	**la**	**lad**
_	ṛ	Zmɣ	di	wu	lli	nus	lu	ḍa	ɣu	jd	dig

-	a	riɣ	tl	km	ta	luqq	ti	ra	ttn	tn	sug
a	*lla*	*huk*	*ba*	*ra*	*wi*	*nut*	*fl*	*ti*	*yi*	*ɣi*	*kad*
i	*ffa*	*Lrr*	*bi*	*ɛa*	*ka*	*Liɣ*	*la*	*ḥa*	*ma*	*Ni*	*ḥrg*
a	*lla*	*huk*	*ba*	*ra*	*wi*	*nut*	*fl*	*ti*	*yi*	*ɣi*	*kad*
i	*ffa*	*Lut*	*bi*	*ra*	*rra*	*wiɣ*	*tn*	*yu*	*tu*	*sy*	*yad*

وفيه نُظِمت القصيدة المعروفة لمحمد الدمسيري "ṛẓmɣd i w-ulli" وهي مبنية على صيغة الحذف:

La lay la la la lay la la la la lad

ṛẓmɣd i w-ulli nw s luḍa ɣ ujddig
lijart inu kas nxdm zud lɛibad

ar iɣ tlkmt a luqqt ira ad tnt nṣug
tanna ukan iwiɣ ar tigmmi tafuḍ

mqqar tnt kssiɣ ar disnt nttlɛab
wanna iran kra ddun srsn yawitid

ura y-snt nkki qqrsɣ ur ad tnt nzznz
ur nkks i lɣwšim ann ka yakwi ɣ ifrg

han ur giv nkkin amsaɣ ula akssab

وقد أتى حسن جواد بهذا الوزن في كتابه تحت رقم XXV في صيغته التامة:

La la lay la la la lay la la la la lad

a luḥaɣ tiṭṭ inu f itbirn d iznkwaḍ
a ṭṭaḍnɣ tasa nu zun gis iqqaz jjaj

akkʷn kkisɣ a ššiki v ixf ad inu, d lɛib

mqqar iddɛa yan is irwas ukan lwṛḍ

iɣ ur ikks lkibr ɣ ixf ns awin lɛib

allah ukbaṛ a winu tfltiyi ɣikad

iɣ ukan tlla tṛẓi ɣ tassa n yan iqqnḍ

ukan iṣbṛ bzzizz, a ur ifrh umḥsad.

a labudd wa labudd ad tn ittnɛat uḍaḍ

allah ukbaṛ a winu tfltiyi ɣikad

iffal rrbiɛ akal iɣ laḥ aman, iḥrg

iffal utbir arraw iɣtn yut uṣyyaḍ

الوزن الثالث:

هذا الوزن أيضا من توائم "أحوزي" ويُصاغ من شكليه، التّامّ والمحذوفِ أوّلِه، كما هو الأمر بالنسبة للوزن الثاني.

والذي يجعله وزناَ مستقلّاَ عن سابقيه هو انتقال الوتد من المقطع السابع في الوزن الأصلي إلى المقطع ما قبل الأخير، وتغَيُّر شكله إثر ذلك من وتد ثقيل day إلى خفيف da.

فتُصبح صيغته إذن كالتالي:

(la) la lay la la la lay la la la da lal

wanna ukan iran a lwṛḍ ad kid ikkis

issird afus ad ur yawi ddnb nnun

....

aḥḥ a yan yiwi w-asif ma rad-t-id irar

a waxxa ukan snn i lɛum ira ad aḥln

1	**2**	**3**	**4**	**5**	**6**	**7**	**8**	**9**	**10**	**11**	**12**
la	**la**	**lay**	**la**	**la**	**la**	**lay**	**la**	**la**	**la**	**da**	**lal**
-	wa	nnaw	ka	ni	ra	nal	wṛ	ḍa	kki	di	kkis
-	i	ssir	da	fu	sa	dur	ya	wi	ddn	bn	nnun
a	*ḥḥa*	*yan*	*yi*	*wi*	*wa*	*sif*	*ma*	*ra*	*tti*	*di*	*rar*
a	*wa*	*xaw*	*ka*	*ns*	*sn*	*nil*	*ɛu*	*mi*	*ra*	*da*	*ḥln*

تجدر الإشارة هنا إلى أن هذا الوزن قد أشار إليه حسن جواد في موضعين اثنين. ذكره في الموضع الأول بصيغته التامة تحت رقم XXIV وفي الموضع الثاني بصيغة الحذف تحت رقم XXVII ، فاعتبرهما بذلك وزنين مختلفين، وليس الأمر كذلك، فكلتا الصيغتين قد تُوظّفان في نفس النصّ أو يختار الشاعر صيغة واحدة فيقتصِر عليها. والذي دفع حسن جواد إلى ما ذهب إليه أنه لم يتطرق في دراسته القيِّمة للعروض الأمازيغي إلى التغيرات التي تطرأ على الأوزان وتأثيراتها، فإن من الأوزان كما سبق ذكره ما يقبل الإشباع بشكليه أو أحدِهما وكذلك الأمر بالنسبة للحذف.

وهذه نماذ ج من القصائد المنظومة في هذا الوزن:

محمد الدمسيري

a ɛawn a rbbi ya išibn ẓlḍn sul

madt akkʷ sul iran adtn ittmnid mqqar,

iga ššrif awal nns ur issugr yat

iluḥtid uram ur gis lɣṛḍ n yan

: wanna ukan iran a lwṛḍ ad kid ikkis

issird afus ad ur yawi ddnb nnun

tjja lmut i yan igan ššbab iṭṭaf,

lmal, aynna ka ira rasnd ittrs

وهذه الأبيات من شعر الدمسيري منسوجة على صيغة الحذف، وإشباعها بمقطع خفيف في أولها يجعلها في الصيغة التامة للوزن نحو:

A wanna ukan iran a lwṛḍ ad kid ikkis

Ad issird afus adur yawi ddnb n yan.

وهذا نموذج لقصيدة نُسِجت على منوال الصيغة التامة، والنَّصُّ منقول من كتاب حسن جواد ص184:

a wanna ur ilin lɛaqql ijmɛa ditun

a yan ifkan i tagant, ur jju-d ṛmin,

ifl tarwa ɣ tmazirt ura-tn zṛṛan,

ifl laḥbab ifl tagʷmatt, kra-d irur

azal, ifkit iy iyiḍ, lqqhawi ka add imun,

aḥḥ a yan yiwi w-asif ma rad-t-id irar

a waxxa ukan snn i lɛum ira ad aḥln

a wanna ukan isiggiln a-sn t-id ikkis,

ira ad-t ismun, ur idrk yan ad t-id lkmn

iɣ iffu lḥal igʷn, laɛṣr ka arad d

nkrn.

الوزن الرابع:

وهو الذي سمّيتُه "أمْرْزُو نُوحوزي"(بتفخيم الراء) لأنه مجزوء للوزن الأول "أحوزي"، فهو جزءه الأول، كأننا بترناه بعد صدر مقطعه الثامن. ويُصاغ كالتالي:

La la lay la la la dayl

issan isk ixlq rbbi nnk

aynna tsalat iḍufk

a ɣ lxir wala lmziyt

1	2	3	4	5	6	7
La	**la**	**lay**	**la**	**la**	**La**	**dayl**
i	*ssa*	*nis*	*ki*	*xl*	*qr*	*bbink*
a	*yn*	*nat*	*sa*	*la*	*Ti*	*ḍufk*
a	*ɣl*	*xir*	*wa*	*la*	*Lm*	*ziyt*

وهذا توضيح لطريقة اشتقاقه من الصيغة الأم:

أحوزي **la la lay la la la day la la la la lal**

أمرزون وحوزي **la la lay la la la dayl**

فالإنتقال من "أحوزي" إلى مجزوءه يتم بحذف مقاطعه الأخيرة، والعكس صحيح كما يتبين من خلال التَّصَرُّف في بيتي "عمر واهروش" وتحويل صيغتهما من وزن "أمرزو" إلى وزن "أحوزي"

أمْرْزُو نُوحوزِي

La la lay la la la dayl

Issan isk ixlq rbbi nnk

Aynna tsalat iḍufk

أحوزي

La la lay la la la day la la la ***la lal***

Issan isk ixlq rbbi nnk a yan išaṭṛn

Aynna tsalat iḍufk ura-sn tntlt

وندرج هنا جزءاً من قصيدة لِ عمر واهروش منظومة في هذا الوزن:

yan iran lxir iggutn	a ɣ lxir wala lmziyt
iqqnɛu s ayna dars	a wann ur irin igiwr
ayll-asd iqssm rbbi nns	ira assul yili ɣ izikr
yissan izd nttan ad dars	a yan ijlan ɣ tagant
a walli ukan ittṛgaɛn	aḥḥ a yan ittun rbbi nns
ad tilit ɣ lḥudud nnk	ittu sul ula nnabi nns
issan isk ixlq rbbi nnk	a mani s tiwin iḍarn
aynna tsalat iḍufk	a ɣar ifkatt i tagant

ass nna itmma lajl ns	urakk^{w} ikṣuḍ igrzamn
ass nna ɣ ran amuddu nns	ira adt ibbi zɣ tuẓẓumt
amuddu ɣ ra-nn akk^{w} iggawr	a hann izm ira adt iẓyr
ur sar iẓṛi lḥbab nns	iɣas akk^{w} trxa tagant
ula tarwa nns da dars	a ɣar ifis iqaddatn
yawinn lɛwin ur iggutn	wa walli ukan ittrgagn
a yafnn tillas iggutn	mqqar iga urgaz ilf
kullu laḥbab lli dars	nɣ akkw iga ɣ igrzamn
ann ukan ḥaḍṛn mḍlnt	mqqar a-ssrusn ɣ lbank
a urrin ar ttazzaln	a myat mlyun i ḍḍrbt
ar aṭṭun ɣ-aylli-d ifl	lmut aygan ḍḍidd nns

ونظم فيه علي بيضني قصيدة أوردها أحمد عصيد في كتاب إماريرن، ننقل منها بعض الأبيات:

lɛimma n tasut ad nnɣ	nga takna tašibant
a wanna-dd ka tnmaggart	lɣṛḍ ur sul illi ginɣ
iskr tikwyaḍ d twnza nns	a riɣ ad grrfɣ iḍaṛṛn
a tilliš ig asṛɣu nnm...	ad ur nsnuful nbasl

الوزن الخامس:

هذا الوزن هو مجزوء ثانٍ (أمرزو ويسِّين) لوزن "أحوزي"، إذ يُصاغ من مقاطعه التسعة الأولى مع صدر المقطع العاشر كما يتبيَّن في صيغته:

La la lay la la la day la lal

Iɣak ifka ṛbbi gr s kiwan

Iɣak ikks ur rad kid iṛḥm yan

A ḍufaɣ nit anuḍ nkšm srsn

A takat d uzzal ad gisn illan

1	*2*	*3*	*4*	*5*	*6*	*7*	*8*	*9*
La	***la***	***Lay***	***la***	***la***	***la***	***Day***	***la***	***Lal***
I	ɣa	Kif	Ka	ṛb	bi	Grs	Ki	Wan
I	ɣa	Kik	Su	ra	kki	diṛ	ḥm	Yana
A	ḍu	faɣ	Ni	ta	nu	ḍnk	Šm	Srs
A	ta	Kat	Du	zza	la	Ggis	Ni	Llan

وهذه أبيات من قصيدة مشهورة لمحمد الدمسيري منظومة في هذا الوزن. وكل هذه الأبيات تنتهي بمقطع lal باستثناء البيت الأوّل والرابع اللذين ينتهيان على التّوالي بكلمتي išlḥiyn و tšlḥiyt. ويمكن تفسير ذلك بتقارب حرفي i و y في النُّطْق، فكأنّنّا نقرأ išlḥin و tšlḥit.

Ad ur afn imḥsadn kra ran

A s-mqqar-d imurig n tchlḥiyt

Rbbi zayd i wuggug i išlḥiyn

Ad kullu sun igigiln aman

Ara-sn skarn ḍḍidd a ur ilin
A yan iḥsadn mad akkʷ tiwit
Rbbi giytn d umazzal f lɛin
Nttan a iran ay-id ifk aman
Iɣak ifka ṛbbi gr s kiwan
Iɣak ikks ur rad kid iṛḥm yan
Ullah ard nttlɛab ašku frḥḥ

الوزن السادس:

وهو مقلوب الوزن الخامس (أمرزو ويس سين)، إذ لا يختلف معه إلَّا في طبيعة المقطع الأخير، فهو ينتهي بمقطع ثقيل مركبlayl بدل lal. وغالبا ما يجمع الشعراء بين الصيغتين في القصيدة الواحدة. ونشير إلى أنَّ هاتين الصيغتين (الوزنين) تقبلان الحذف، فقد يؤتى فيهما بأبيات محذوفة المقطع الأول la.

ويُصاغ هذا الوزن كالتالي:

La la lay la la la day la layl

Ar-aɣ ittzayad ṛbbi ɣ tifawt

Aylli s riɣ attn gaɣ nlkmt

A han ur gi taguḍi iɣ mmutɣ

A yak nfld lɛzz i išlhiyn

1	***2***	***3***	***4***	***5***	***6***	***7***	***8***	***9***
La	***la***	***Lay***	***la***	***la***	***la***	***day***	***La***	***Layl***

A	ra	ɣit	za	ɣa	dṛ	bbiɣ	Ti	Fawt
A	yl	Lis	ri	ɣa	ttn	gaɣ	Nl	Kmtn
A	ha	Nnur	gi	ta	gu	ḍiy	ɣm	mutɣ
A	ya	Ken	fl	dl	ɛz	Ziy	Šl	ḥiyn

وهذه أبيات من قصيدة محمد الدمسيري منظومة في هذه الصيغة، وهي تتمة للقصيدة المذكورة أعلاه:

urakk^{w} nksuḍ kra ad-aɣ sul iɣ | ... ar-aɣ ittzayad ṛbbi ɣ tifawt

a ḍufaɣ nit anuḍ nkšm srsn | aylli s riɣ att-n gaɣ nlkmtn

a takat d uzzal ad gisn illan | a han ur gi taguḍi iɣ mmutɣ

a walayni ddll iggut fllanɣ | a yak nfld lɛzz i išlhiyn

a ḍufaɣ nit lbaḍl s tiṭṭ inw... | aynna ẓṛiɣ is nḍmɣ fllasn

الوزن السابع:

هذا الوزن مركَّب من المقاطع الأربعة الأولى من وزن أحوزي، والمقاطع السبعة الأخيرة من الوزن السادس (أمخلف ن أمرزو ويس سين)، فتكون صيغته النهائية كما يلي:

la la lay la lay la la la day la layl

akk ukan laḥ urk ufiɣ, ngi imṭṭawn

allah ukbaṛ ur gikk lḥubb urk issiḥl

mqqar a ukan nsɣuyyu tugim tama nw

ur nssin maf iqqur lqlb nk fllanɣ

1	***2***	***3***	***4***	***5***	***6***	***7***	***8***	***9***	***10***	***11***
la	***la***	***lay***	***La***	***lay***	***la***	***la***	***la***	***day***	***la***	***layl***
a	kka	kan	la	ḥur	ku	fi	ɣn	giy	mṭ	ṭawn
a	lla	huk	ba	rur	gi	kl	ḥu	bbu r	ki	Ssiḥl
m	qq a	raw	ka	nns	ɣu	yyu	tu	gim	ta	man w
u	rn	ssin	ma	fiq	qu	rl	ql	bnk	fl	Lanɣ

ومن أشهر القصائد المنظومة في هذا الوزن، قصيدة “allah a ḍyaman” وهي واحدة من روائع سعيد أشتوك.

سعيد أشتوك:

allah a ḍyaman manik ad diwn aṭṭuɣ

ibidd umṣifaḍ tasanu gant aman

iɣ yi tkʷṛhit nkki ka-d ak yallan

anni at ka ginɣ udm n ṛbbi tḥnnut

ay ur inɣ lḥubb hatinn iggut fllanɣ

iɣ asn ṣbṛɣ ig zud iggign ɣ tasa nw
annit ngʷn nniɣ ɣassad lɛaqql ittukn
ar aɣ issfaq iblis innaɣ: asmun nnk!
akk ukan laḥ urk ufiɣ, ngi imṭṭawn
allah ukbaṛ ur gikk lḥubb urk issiḥl
mqqar a ukan nsɣuyyu tugim tama nw
ur nssin maf iqqur lqlb nk fllanɣ
a zud aẓṛu lli n giliz ad anɣ rwasn

mqqar a smummuyɣ ar ttṛjuɣ tamunt
a ggammiɣ sul lḥanana ad ginɣ ilint
lhubb nnk iga yi tamaḍunt i ṣṣaḥt
add izzuggz ṛbbi lḥanana a ggiwn ilint
ad daɣ nttmun nkk ditun ng asmun nnk
wanna ɣ tlla tguḍi ḥrgn ɣ tasa nns
illa ma ur irin ad ka didun sawalɣ
ar ak addran lɛyub lli gi ur illin
ɣar ikṣuḍ akkwn ittmnid nkks asn-kwn...

قد نجد في بعض الابيات المنظومة في هذا الوزن مقطعا ختاميا ثقيلا غير مركب، أي lal بدل layl، لكنّه مشروط بأن تكون نواة المقطع صريحة، أي أن تكون صائتا (i أو u أو a) يقبل المدّ لتعويض المقطع المركب، وقد يعزز ذلك بتضعيف صدر المقطع الختامي.

allah a ḍyaman manik ad diwn a<u>***ṭṭuɣ***</u>

ibidd umṣifaḍ tasanu gant a<u>*man*</u>

iɣ yi tkʷṛhit nkki ka-d ak ya***llan***

anni at ka giny udm n ṛbbi tḥn***nut***

الوزن الثامن:

وهو المشهور ب "سيدي حمُّو" مركب من إثني عشر مقطعاً صوتيّاً، من بينها أربعة ثقيلة، ويأتي وتده في المقطع ما قبل الأخير وهو خفيف. ويُصاغ هذا الوزن كما يلي:

Lay la la la la la la lay la lay da lal

iṛḥmk a sidi ḥmmu bab n umarg nnan

adrar ur ixalḍ yan iyli ad gis gʷmmrn

ixf inu mad-ak innan ur gis izm akk išš

1	***2***	***3***	***4***	***5***	***6***	***7***	***8***	***9***	***10***	***11***	***12***
lay	***la***	***la***	***la***	***la***	***la***	***la***	***lay***	***La***	***lay***	***da***	***Lal***
Iṛ	ḥm	ka	Si	di	ḥm	mu	bab	Nu	mar	gn	Nan
Ad	ra	ru	Ri	xa	Lḍ	ya	Niɣ	La	Gis	gʷm	Mrn
Ix	fi	nu	ma	da	ki	na	nur	Gi	Siz	ma	Kkšš

وصيغة هذا الوزن تُمكِّنه من قبول الإشباع القبلي، لذا نجد بعض الأبيات تكون مزيدة بمقطع خفيف في أولها.

ونشير أيضاً أن تسمية هذا الوزن باسم "سيدي حمو" لا يعني أنه واضعه، وإنّما سُمي به لكثرة الأشعار المنظومة فيه والمنسوبة لهذا الشاعر. وهذه أمثلة منها:

illa uzmz ɣ yakka yan, illa uzmz ann ɣ iqqway

illa uzmz ɣ yuf umddakkwl n f-rbbi gwmatun

a lmut škrɣ i ṛbbi lli-km igan d lmlk

mta tgit bnadm s llan ijmiln ɣ w-awal

iga ṣṣbṛ win ṛbbi, ṛbbi win willi ṣbṛnin

iga ṣṣbṛ ɣmk-lli n lḥrir ur sar ibri yan

iɣ iṣbṛ yan iqqand man ajmil asd iffal

iɣ iṣbṛ yan i gar bnadm ddnub add ruran

ad yi-km ur iluḥ ṛbbi a šcahwa nu f ginnus

iɣt usiɣ iga ginnus, iɣt nsrs ginnus

zud ya igʷran amsmaṛ n tsila jlunas

ur yadlli yufi yat ur as ijli yat

سعيد أشتوك:

bbiɣ fllak a winu timsilt ula idukan

wayh awddi mad fllak nšša d tawdiwin

wayh awddi mad fllak nšša d lɛd awat

uraɣ tnɣit ula tḥyitaɣ s mqqar-d awal

urak zrraɣ imi lli mik nml ad didk nšrk

giɣ zud lkafur nḥṛg, nga zund rriḥ

ay inɣan a winu d illi ɣ-ak sul ur ẓṛṛaɣ

iḍaṛṛn inu ffuɣnt-id lagqql inu ḍfaṛnt

a mar yufan a timzgid ann gim ig limam	iẓẓall gim snat ṛṛkɛat, immt it nɣd urrin.

علي شوهاد:

wa lbaz ur ilin ikyawn ula sguṭṭan	wa lbaz tgit angwmar, iẓṛi nnun darun
makkwn ikrfn ɣ usddi makk gis isdullan?	taɣkwn tmmara, tssrgmt willi zrinin
nnuššg ad tlkmt rzq nk, laryaš nk darun	wahli nkki mad nẓṛa ɣ lmslt i ignwan
ad ur tqqlt ad kid lkmn larzaq ar darun	a mta darnɣ illa rrišš ad nmun nzwurak
nẓṛa ya w-anaw n ṭṭir lbḥur aɣ gwmmrn	ad ak mlɣ ssibab n lmɛišt, imma jlanak.
ixnng i tillas n w-aman iṛwan i tdallit	

الوزن التاسع:

وهو مشتق من "سيدي حمو" وذلك بتفكيك مقطعه العاشر lay إلى مقطعين خفيفين، فتكون صيغته بذلك كالتالي:

Lay la la la la la la lay la la la da lal

ajjanɣ ukan ajjataɣ ɣad d usmammi ɣad d awal

kiwan d unqqir nns kad-d ittmuna ɣ uɣaṛas

iɣ tnnit uhu sngiri ɣwilli mmṛḍanin

iɣ tnnit uhu sngiri lljam ntta d uyyis.

	1	***2***	***3***	***4***	***5***	***6***	***7***	***8***	***9***	***10***	***11***	***12***	***13***
	lay	***la***	***la***	***la***	***la***	***la***	***la***	***lay***	***la***	***la***	***la***	***da***	***lal***
A	jjan	ɣu	ka	na	jja	ta	ɣa	ddus	ma	mmi	ɣa	dda	wal
Ki	wan	du	nq	qi	ṛn	sn	ka	ddit	mu	na	ɣu	ɣa	ṛas
-	iɣ	tn	ni	tu	hu	sn	gi	riɣ	wi	lli	mmṛ	ḍa	nin
-	iɣ	tn	ni	tu	hu	sn	gi	ril	ja	mn	Tta	du	yis

ويلاحظ القارئ أن البيتين الأولين في هذا الجدول مزيدان بمقطع بسيط في أولهما، ذلك لأن هذا الوزن على غرار أصله "سيدي حمو" من الأوزان التي تقبل إشباع أولها بمقطع خفيف.

ونبين هنا كيف تم اشتقاقه من الوزن الأصلي:

سيدي حمّو ***lay la la la la la la lay la lay da lal***

↓

مفكّك سيدي حمّو ***lay la la la la la la lay la la la da lal***

والذي يجعلنا نعتبره وزناً مشتقا لا أصليا هو ما جعلنا نعتبر وزن "أمرزو ن اوحوزي" (الوزن الرابع) مجزوءة لوزن "أحوزي" لا وزنا أصليا، وهو التداول والشهرة لا غير، فالأشعار المنظومة في مشتق سيدي حمّو ومجزوءة أحوزي تُعَدُّ نادرة إذا ما قارناها بما نُظِم فيما اعتبرناهما الوزنين الأصليين.

ونورد هنا بعضا من الابيات المنظومة في هذا الوزن عند الحاج بلعيد ثم عند محمد الدمسيري.

الحاج بلعيد:

Ya ira ad iqqum lmaqam inw as-n najj awal	Ary ittmrrat lbaεḍ kiɣ nẓṛa awal iggutas
Bab n lmεna riɣ akk nšawṛ fasriɣ id awal	Ur issn lmεna n mad ittini ukan ifrd awal
Ixuwḍaε lεaqql zun ixuwḍ uṛzziz aman	ajjanɣ ukan ajjataɣ ɣad d usmammi ɣad d awal
Laḥ sul ɣwilli ganin ayt lmεna ggummiɣ	kiwan d unqqir nns kad-d ittmuna ɣ uɣaṛas
Maf ra nsmummi laḥiɣ ṭṭalb iliḥ agʷrram	iɣ tnnit uhu sngiri ɣwilli mmṛḍanin
Ad yi skrn lḥrz nɣ dduεa is irayi dawan	iɣ tnnit uhu sngiri lljam ntta d uɣyis
Ššahwa d lhawa mlkn ṣṣaḥt inu ɣlbn ssif	

محمد الدمسيري:

ad ur tallat ar allaɣ a aḥbib lli dd nmun

larzaqq llaɣ isnmaggarn ur rad ngirin

ismunaɣ ṛbbi ɣ lluḥ, ur gis iḥaḍṛ yan

y iran lɛib innat ur ittumkin ad kwn brraɣ

iẓṛi nu ka ad umnɣ imma bnadm kwṛhanaɣ

urd nkki ka aɣa ttinin lkdub ad yi hmman

lawliya d lɛulama afa smuddun ijrman

ar sngaran arraw nttan d lawalidin nns

ar sngaran imddukkal willi mmṛḍanin

kul ma ittamn mddn ṣsaḥt ara-dd ngirin

nɣ gan anafal ukan ikšm ka d taganin.

الوزن العاشر:

هذا الوزن مُشتقّ من سيدي حمّو بالضَّم والبتر معاً. بالضّمّ من خلال جمع المقطعين الخفيفين الثالث والرابع وتحويلهما إلى مقطع ثقيل، أي أنّنا نحول المقطعين la la إلى lay، وذلك بعد حذف المقطع العاشر من الوزن الأصلي. فهو مضموم مبتور انتقالي، ونقصد

بذلك أن الانتقال من سيدي حمو إلى هذا الوزن، قد مرّ من بتر سيدي حمو في مقطعه العاشر أوّلا لنحصل على مبتور (غير متداول)، ثم ضمّ مقطعين من هذا المبتور.

وهذه صيغته:

La lay la lay la la la lay la da lal

lḥuṛma yan sa siggilaɣ zud ayyur

ay ur tajjit i tmmara d tguḍiwin

nḍalb i laṛzaq inu adaɣ kid awin

assi tsiggilt mk lli srs siggilaɣ

1	***2***	***3***	***4***	***5***	***6***	***7***	***8***	***9***	***10***	***11***
la	***lay***	***la***	***lay***	***la***	***la***	***la***	***lay***	***la***	***da***	***Lal***
l	ḥuṛ	ma	yan	sa	si	ggi	Laɣ	zu	da	Yur
a	yur	ta	jji	ti	tm	ma	ratt	gu	ḍi	Win
n	ḍal	bi	Laṛ	za	qqi	na	daɣ	ki	da	Win
a	ssit	si	ggil	tm	kl	li	srk	si	ggi	Laɣ

وحتى تتضح طريقة اشتقاقه من الوزن الأصلي، نورد المراحل التي مر بها مع ذكر الصيغ التي يتخذها في كل مرحلة:

الوزن الأصلي (سيدي حمّو) (la) lay la la la la la la lay la lay da lal

مبتور سيدي حمّو (انتقالي مفتَرَض) la) lay la la la la la la lay la .... da lal)

مضموم المبتور الإنتقالي la lay la lay la la la lay la da lal

ومِمّا نُظم فيه رائعة الحاج محمد ألبنسير lḥuṛma yan sa siggilaɣ.

lḥuṛma yan sa siggilaɣ zud ayyur

ay ur tajjit i tmmara d tguḍiwin

nḍalb i laṛzaq inu adaɣ kid awin

assi tsiggilt mk lli srs siggilaɣ

a laḥbab ayɣ ur ilamma kra gitun

lḥubb d umarg ad aɣ iṭṭayn i darnɣ

ṣbḥan walli ixlqqn zzin ig zud ifis

ntta d w-asif yan iwin ur rad-d urrin

illa kra zund ajddig iɣ-tn ḍufaɣ

iɣnn fllak luḥn tiṭṭ nns adrn-as…

الوزن الحادي عشر:

وهو مَبْتُورُ سيدي حمّو الأوّل، فهو إذن من الأوزان المشتقة منه، ونحصل عليه بحذف المقاطع ذوات الأرقام 5 و6 و7 من الوزن الأصليّ المُشْبَع بمقطع خفيف في أوّله، فتكون صيغته:

La lay la la la lay la lay da lal

irur w-udad ittrs ɣ iggi ujaṛif

lliɣ iẓṛa aṣyyaḍ ikṣuḍ timdayin

kuyan yusi aburi nns igit ɣ ufus

ihul w-udad illa igllin ɣ lxuf

حصلنا إذن على هذا الوزن أوّلاً بإشباع وزن سيدي حمّو بمقطع خفيف في أوله، ثم بعد ذلك بتقليص المقاطع الخفيفة السِّتَّة المتوالية إلى ثلاثة مقاطع من نفس النوع.

سيدي حمّو ***(la) Lay la la la la la la lay la lay da lal***

⇩

مبتور سيدي حمّو الأول ***La Lay la la la lay la lay da lal***

ومِمَّا نُظِم في هذا الوزن:

1	***2***	***3***	***4***	***5***	***6***	***7***	***8***	***9***	***10***
la	***lay***	***la***	***la***	***la***	***lay***	***la***	***lay***	***da***	***Lal***
i	rur	wu	da	di	ttrs	ɣi	ggiw	Ja	ṛif
lli	ɣiẓ	ṛa	ṣy	ya	ḍik	ṣu	ṭtim	Da	Yin
ku	yan	yu	sa	bu	rinn	si	git	ɣu	Fus
i	hul	wu	da	di	llay	gl	Lin	ɣl	Xuf

الحاج بلعيد:

s lḥilt a ṛṛami bahr iḍḍṛbt nnun

yan igʷmrn aṛiḍ iɣd ur umẓẓn yat

ad ur tnkr ttlḥiqq siɣ injm ṣṣiḍ

is ar ka ttbin tiswar i idukan

irur w-udad ittrs ɣ iggi ujaṛif

imma udad ṭṭul as ratt igʷmr yan

lliɣ iẓṛa aṣyyaḍ ikṣuḍ timdayin
kuyan yusi aburi nns igit ɣ ufus
ihul w-udad illa igllin ɣ lxuf
s umarg n walli-dd ittmun ijla-yas
utntn ingʷmarn ɣyiḍ ayg lḥal

kuyan d inna s njm kullu ngaran
aṭṭan n lmaḥabba iga zund lmut
ikut mad yufa bu lhawa igllin
ira ayda n middn s usmammi d w-awal

وأورد حسن جواد كمثال لهذا الوزن هذه الأبيات تحت رقم XXXII:

ḥasbiyi zud aglif i uĵaṛif,
a yan giɣ iran aslal, ibdu srs
a ya iga ṛbbi d lɛdu ra iẓṛ ssmm
iɣa ttɣiyarn tizzwa, rad munnt
a zayd a gar amud sala lhmm nk

a ssnɣ nit inuwašn isak ḍwwrn
a manza willi-k izzɛmn? a jlan akkʷ!
Rwln fllak,ira a ig lɛib winnun.

الوزن الثاني عشر:

هذا الوزن أيضاَ كسابِقِهِ مُشتَقٌّ من سيدي حمّو بنفس الطريقة، ولا يختلف معه إلّا في عدد المقاطع المبتورة، فإذا احتفظنا بثلاث مقاطع في الوزن العاشر بدل المقاطع الستّة في الوزن الأصلي، فإنّنا في هذا الوزن نقتصر على اثنين فقط، فهو إذن مبتور ثان لسيدي حمّو، فتكون صيغته بذلك:

La lay la la lay la lay da lal

Ad ka ṣbṛɣ imma jjṛuḥ ur dawan

iga lfiraq n kra zund lmut

igaɣ winu zund iɣ iggʷz akakl

ussan ya laṭif kullu ḍlanaɣ

محمد الدمسيري:

ad ka ṣbṛɣ imma jjṛuḥ ur dawan

iga lfiraq n kra zund lmut

igaɣ winu zund iɣ iggʷz akal

a aḥbib iṣmḥ giti ṛẓmn-aɣ

mani s rakk awiɣ sul a ṛṛĵa nnaɣ

walli f kullu ẓiɣ d mddn ḥgrnaɣ,

1	2	3	4	5	6	7	8	9
la	***lay***	***la***	***La***	***lay***	***la***	***Lay***	***da***	***Lal***
a	kkaṣ	Bṛ	ɣi	mmaj	ṛu	ḥur	da	Wan
i	gal	fi	Ra	qnk	ra	Zun	dl	Mut
i	gaɣ	wi	Nu	zun	di	ɣngʷ	za	Kal
u	ssan	ya	La	ṭṭif	ku	lluḍ	la	naɣ

ussan ya laṭif kullu ḍlanaɣ

ur aɣ yaggug urt-inn irgl yan

ɣar ixʷšn giɣ ann srs nsduqqur

ad aɣ-d inna:ma ttrit, ar-d allaɣ

adaɣ-d iluḥn bla lla ihnnik!

aḥḥ a lxir inu tgitaɣd lɛar

walli-ɣk nkrz iɣʷdr sul gitnɣ

a man sul udm s rad diɣ jmɛan?

Lḥuṛma nnun a ul inu ṣbṛ nit

Ar iɣ kullu yut willi ɣʷdrnin

Kiyyi ula tasa ula iẓṛi nnaɣ

A yan tiwit a lɣṛḍ ijla nit

Mqqar kullu bbiɣ s imik d imik

Iqqantid att ibḍu d mddn aḥln

Ar nskrar is-anɣ ur iĵṛi yat

LƐaql ukan a ur illin darnɣ

Nrar taguḍi s tasa d waṭṭan

Mad sul gim a tazzwit iṛĵa yan

Nga ṛṛĵa nu ɣar ɣ ṛbbi thnnaɣ

Lliɣa ttsutulmt ɣar i uẓalim.

الوزن الثالث عشر:

وهو مُشتَقٌّ من المبتور الأول ل سيدي حمّو وذلك بإشباعه بمقطع خفيف في أوّله ثمَّ حذف مقطعه الثّامن lay. وتكون بذلك صيغته:

La la lay la la la lay la da lal

ولا بدّ من بعض التفصيل في هذا الوزن الفريد، الذي يمتاز بخصلة لا توجد في غيره من الأوزان (باستثناء مبتوره الذي له من الخصائص جملة ما للوزن الأصليّ) وهي تغَيُّر شكل وتده دون تأثُّرِ الوزن بذلك.

فقد رأينا أثناء تناولنا لموضوع الإشباع كيف يمكن زيادة أو حذف مقطع صوتي في نوع معين من الأوزان دون إخلال بموسيقيتها وإيقاعها، ولا يجعلنا ذلك أمام وزن مغاير، وعلى عكس ذلك فقد رأينا أنّ تغيير طبيعة أو موضع الوتد يجعلنا أمام وزن مشتق جديد، غير أن هذا الوزن الذي نحن بصدده لا يرضخ لهذه القاعدة إذ يأتي بثلاث تشَكُّلات لوتده تتمازج وتتناسق كلها في القصيدة الواحدة دون الحديث عن وزن جديد أو صيغة جديدة. فالذي يدخل على هذا الوزن ومُشتَقّه بالقلب دون غيرهما هو نوع من الزِّحَافات المضبوطة والتي تأتي على مستوى الوتد، وهي: النَّقل (أسْمُوتِّي) والقلب (أسكْريول) والتَّضعيف (أسّدوُوس). وسنفصِّل في هذه الصِّيغ حتى يتسنّى لنا فهمها واستيعابها.

الصيغة الأصليّة: وفيها يأتي الوتد سليما من كل تغيير في طبيعته (مقطع خفيف) و في موضعه (المقطع ما قبل الأخير).

La la lay la la la lay la da lal

صيغة النقل/ أسمُوتِّي: ونقصد به تغيير موضع الوتد، وهنا نُقِل من صدر المقطع ما قبل الأخير إلى صدر الذي يليه، فتغيرت بذلك طبيعته إذ انتقل من وتد خفيف da في الصيغة الأصليّة إلى وتد ثقيل dal. (وللإشارة فإن صيغة الوتد dal لم نذكرها ضمن صيغ تالالايت لأنّها لا تُستَعمل في سوس إلّا في هذه الحالة).

La la lay la la la lay la la dal

Ya-nu-riɛ-ji-bl-ḥa-liɣ-ra-dt-ẓin

a-ri-tti-ni-ɣm-kl-li(.)-ga-lxʷ-baṛ

a-wa-liṣ-ḥa-nu-ra-ssar-tn-tb-ḍut

وهذه الصيغة تقبل الإشباع البعدي بنواة وذيل، فيتحول المقطع dal إلىda lal ، كما في المثال التَّالي:

La la lay la la la lay la la da lal

a-lla-ɛaw-na-yi-ma-nar-na-nnz-di-nin

a-kʷn-nid-wa-yyu-ra-sns-fa-wɣ-wa-kal

ya-ni-tta-fa-nɣ-ta-ssas-ti-md-du-kkal

ya-fl-xir-ɣu-sm-mu-niy-kka-nnd-du-nit

صيغةالتّضعيف / أسّدوُوس:

في هذه الحالة يكون الحرف المكوّن لنواة الوتد هو الذي يكوّن صدر المقطع الأخير. أي أن الحرف المضعَّف يُفَكَّك فيكون نواة الوتد وصدر المقطع الموالي، ونعبر عنه في تالالايت كما يلي: dl lal بدل **.** da lal

La la lay la la la lay la dl lal

a-ku-lluk-ra-mu-snn-mdd-na-d**n**-**n**an

n-ga-yakʷ-ya-ni-ṣa-ḥa-ki-ɣ**l**-**l**an

a-yl-likʷ-ni-ḍṛ-ṛa-nay-ɣi-ḍ**ṛ**-**ṛ**an

a-nni-tab-ɛa-ya-nl-xir-sl-gʷ**d**-**d**am

وهي تقبل الإشباع البعدي بنواة وحدها أو بنواة وذيل، فيتحول المقطع dl lal إلى dl la lal، كما في المثال التَّالي:

Imunaɣ d umḥsad inu brrunaɣ

i-mu-naɣ-du-mḥ-sa-dii-nu-b**r**-**r**un-aɣ

صيغة القلب / أسڭريول:

في هذه الحالة نجد الحروف الجهورية التي تُمَيِّز الوتد، والتي تأتي عادة في صدره، قد أتت في موضع نواة المقطع، فتكون النواة أثقل من صدر مقطعها.

فكأنّنا عوّضنا الوتد da بمقلوبه ad. ولمّا انتهى المقطع ما قبل الوتد بحرف صائت a فإن التقاء النواتين في la ad يُلزِمُنا تحويل النواة الثانية إلى y لتسهيل نطقها، فتكون الصيغة النهائية في هذه الحالة كما يلي:

La la lay la la la lay la yd lal

i-ḍu-ḍan-ɣu-fu-sa-dakʷ-ga-n**d**-yan

ɣi-kl-liy-ga-ni-ɣi-mun-ya-n**d**-yan

u-ra-ssul-sr-sn-mu-nij-la-l**ɛ**-nan

وتأتي هذه الصيغة، كسابقاتها، مشبعة أيضاً اشباعاً بعديّاً، فيتحوّل yd lal إلى yd la lal كما في هذا البيت:

A kʷnni d w-ayyur as nsfaw ɣ w-akal

a-kʷn-nid-wa-yyu-ra-sns-fa-w**ɣ**-wa-kal.

ومِمّا نُظِم في هذا الوزن بكل صيغه التي تتناسق كما ذكرنا في النّصّ الواحد:

سعيد أشتوك:

Aḥ a aḥbib inu laṛzaq bḍan-aɣ	A hann nẓṛa walli f njla ɣ ddunit
A walayni lqqlb ur gik ṣbṛn	Nfl tarwa nu lli kullu ṛbbiɣ
Allah ukʷbaṛ ur issin ma iĵṛan	Ula tagʷmatt ullah ar dis bḍiɣ
A mndun wanna ddar aḥbib jlun as	Nẓi kullu d mddn zund amjnun
A nnini ṛĵafllah ur sul zεmɣ	Ukan nḍfuṛ lxaṭṛ nns ad εdln
A ssul nttmun d yan att ng d winnaɣ	Alliɣ iẓṛa ṭṭumuε ur sul ṣbṛn
	Imun-aɣ d umḥsad inu brrun-aɣ...

السي بورح:

Bismillah nra ad daɣ srs bduɣ	A ig ṛbbi sslamt ɣad d iggʷran iggut ...
Armɣ ils nɣ is sul issn agwmmay	
A riɣ ad ɣrɣ imikk ad n tbratt	

علي شوهاد:

llaεawn a imanarn ann zdinin	yan ittafan ɣ tassast imddukkal
a kʷnni d w-ayyur as nsfaw ɣ w-akal	yaf lxir ɣ usmmun ikkann ddunit

عبد الكبير شوهاد:

a kullu kra mu snn mddn ad nnan

a yan innan kra ṣafi iɣʷzan

a yan attgit a awal ɣ imzgan....

wanna saqsan mddn manka ann tgit

ar ittini labas mqqar brin

ar isiggil isafarn ad jjin

aḥ a talɣat iggurad gar zzman

الوزن الرابع عشر:

وهذا الذي أشرنا إليه كمبتور للوزن السّابق، وتجري عليه نفس تغيُّرات الوتد التي تجري على الوزن الأصلي، وكذلك الأمر بالنِّسبة للإشباع، ونحصل عليه بحذف المقطع الرّابع من الوزن الأصلي.

1	***2***	***3***	***4***	***5***	***6***	***7***	***9***	***10***	***11***	

la	***la***	***lay***	***la***	***la***	***lay***	***la***	***da,Yd dl***	***Lal,da l da,la***	***Lal*** (للاشباع)	
(A)t	*bi*	*rum*	*li*	*li*	*ran*	*mu*	*ns*	*da*	*run*	
a	*ma*	*yim*	*la*	*ni*	*sij*	*la*	*wt*	*bir*	-	
i	*ga*	*wa ḥ*	*da*	*tu*	*rii*	*mu*	*nd*	*yan*	-	
a	*ttu*	*kan*	*la*	*ḥi*	*qqa n*	*da*	*dj*	*lun*	-	

فتكون صيغته: ***La la lay la la lay la la da lal***

الحاج بلعيد**:**

Atbir umlil nra a nnmun s darun
Iɣ-iyi trit ira bdda ng winnun
A nnmun annẓṛ walli nra ɣ ddunit
iqqanaɣd usmmun lxyar d kiyy
A may imlan is ijla utbir
Iga waḥdat ur imun d yan

A xuti atbir nɣ aḥbib n-yan
Att ukan laḥ iqqand ad jlun
Lmuluɛ yan iṣiydn itbirn
Nkki nniɣ yuf att iḍalb yan
I wallitn yurun nɣ tn ṛbban....

<u>الوزن الخامس عشر:</u>

هو أيضاً من الأوزان القليلة التي تحمل اسماً خاصّاً بها، فهو يُعرف ب "أسيف ن تشتوكت" أو "أسيف نوجماك"، ويتكون من عشر مقاطع صوتية، أربع منها ثقيلة، ووتده خفيف وهو المقطع السابع.

وهذه صيغته:

La la lay la lay la da lay la layl

A ddu w-akal iɣ yi gis iɣṛa winw

Radas nsdmr ašku d isays nqqawl

A wanna sd iṣṣafḍ rbbi ma ur iliqqn

Mqqar ikšm tafrdut iqqn imi nns

Irad tinn gis ibbk rbbi s uɣruš nns

1	***2***	***3***	***4***	***5***	***6***	***7***	***8***	***9***	***10***
La	***la***	***lay***	***la***	***lay***	***La***	***da***	***Lay***	***La***	***layl***
U	lla	har	di	Niɣ	su	br	raḥ	Wa	winw
A	ddu	wwa	Ka	Liɣ	yi	gi	Siɣ	ṛa	winw
Ra	da	sns	dm	raš	ku	di	say	Sn	qqawl
A	wa	nas	di	Ssaf	ḍṛ	bbi	maw	Ri	liqqn
Mq	qa	rik	šm	ta.	fr	du	tiq	Ni	minns

وهذه أبيات لبعض الشعراء، منظومة في هذا الوزن:

إبراهيم أبلفاع:

a yan isɣan urti bu ṣṣur yattuyn
urakkw iḥtajja ifrg ula iɛssasn
a yan isɣan urti ɣ lla iɣaṛasn
mqqar awkan iffrg ussar tn ffuɣn

a yan ugḍiḍ igabl turtit inw
ini tn shussiɣ middn rayi faqqn
a tini tn ujjiɣ aḍil art ittakʷr
iɣ idda jjnan ard ṛẓin lqqful nns
kullu madd gis issmɣin iššt imikr

محمد ألبنسير:

mtadd is gan ifaddn maɣ ratt afɣ
a hann ajmil ur igi wi ismṣaṛn
ur igi bla win rbbi lli km ixlqqn
a taddart imma bab nnunt ikufr

innayi lɛaqql d uḍar rwaḥayt
ad dakkw nsmatti tigmmi s taṣṣurt
rbbi aɣ ismaqqarn d usafar nššt

علي شوهاد:

ad gis nffaɣ nssudu tamsmart
nakʷl f ufras n tazzit llkmmiyt
nagʷmd tarfufnt ɣ lɛin n tkrrayt
iɣ iga ṣṣṛaḍ lfrḍ nkkin kmmlɣt

Tawukka tɣʷi bu w-adif ixf ar ixf
Wa gin iḍbibn wid ur ittḥššamn
Ula da ttḥnnun kigan aɣn qqʷayn
Wa gin imuḍan f iggi n ixf ifassn
tiṭt n tassmi amtadd isaɣ tumamt

الوزن السادس عشر:

كما أن لِوزن "أحوزي" مجزوءاً سَمَّيناه ب "أمرزو ن أحوزي"، فإن لوزن "أجماك" مجزوءَه أيضاَ ونسمِّيه "أمرزو ن أُجماك"، ونحصل عليه بنفس طريقة الحصول على المجزوءات، أي بالإقتصار على عدد معين من المقاطع الأولى من الوزن الأصلي.

وفي "أمرزو ن أُجماك" نقتصر على المقاطع الثمانية الأولى من وزن "أجماك" مع صدر المقطع التَّاسع، فتكون صيغته كالتالي:

La la lay la lay la da layl

liɣ iga ṛṛĵa nu lbaz issiyḥ

nṣṛfaysn rriš ad n walln

ula aqqa n tiṭṭ iɣ yad isiyḥ

isas ittḥml add iẓṛ winw

1	***2***	***3***	***4***	***5***	***6***	***7***	***8***
la	***la***	***lay***	***La***	***lay***	***la***	***Da***	***Layl***
i	ɣi	gaṛ	ĵa	nul	ba	zi	siyḥ
n	ṣṛ	fay	sn	rri	ša	dn	walln
u	la	qqan	ti	ṭṭiɣ	ya	di	siyḥ
i	sa	sitt	ḥm	lad	di	ẓṛ	winw

ولهذا الوزن صيغة مُخفَّفة أوسع انتشاراً من الصيغة المشتقة من وزن "أجماك"، ولا تخالفها إلّا في طبيعة المقطع الخامس، إذ تم تحويله من مقطع ثقيل lay إلى مقطع خفيف la.

ويندُر أن نجد نَصّاً شعريا منظوما في هذا الوزن دون أن تتخلَّلَه أبيات في الصيغة المخفَّفة، كما سيتبيَّن من خلال قصيدتي "رّيح إستاران" ل علي شوهاد و "تاصّومعيت" لعبد الكبير شوهاد. وسنبيِّن الأبيات المُصاغة بتخفيف المقطع الخامس فيهما بكتابتها بخطّ سميك ومائل.

ونشير أيضا إلى أن هذا الوزن بصيغتيه، من الأوزان التي تقبل الإشباع البعدي.

علي شوهاد :

art ittalɣ rruḥ ɣ ugns inw
liɣ iga ṛṛĵa nu lbaz issiyḥ
nṣṛfaysn rriš ad n walln
ula aqqa n tiṭṭ iɣ yad isiyḥ
isas itthml add iẓṛ winw
a blḥaqq lamant add urrint
A rriḥ iɣlin iggwiz awi sslam
I kulu maɣ illa bu tayri
Ur ssnɣ matta ɣkad n winw
Asafar nɣ ig tiggas inw
Nttan aygan aḍbib ula lmut
Ullah ar nṛḍa nṛḍa nṛḍa

igayanɣ rbbi d bab n tayri
ur ssnɣ matta ɣkad aɣ iĵṛan
ula mayg lɛaql ad ttafɣ
ur jjund nttan ad aɣ imlan
a tad irxan attndd nkml
amr ti ignwan d iĵaṛifn
wa rriḥ isstaran kud nna ira
ikk inna ira yurrid ur iṛmi
akkwn ṣṛfɣ a rriḥ ad awn nṣṛf
taggwat n lfrh aqnḍar n sslam
i walli sd nkkrɣ ngwn srsn
ntta ayadr ul inw iɣa kkatn

عبد الكبير شوهاد:

ur nssin matta ɣkad aɣ iĵṛan
ar ukan sul nsiggil lɛfu
add ibayn ṛbbi maɣ illa lxir
imma tarwa n bnadm ma iran,
ad gik iẓẓṛa laɛyub ṣṭrnk?
iɣ ur iḥkam abla aggik ifl
ibrruk iwṣl tagguri nns
ullah ar nit tmmnɛa luqqt
immnɛa zzman ad iga asawn
lɛib iḥḍat i kra d iluln
uras injim ar kiɣ mmutn...

a taṣṣumɛit ann n ngr yitran
mani ɣ iɣli w-abrid nnunt
a mani ɣ ra dawnt-d issutl
a wanna iran ann ka gim ikl
a wanna iran lɛib inint
ntt a mu ttṣaḥan iga winns
ur illi ɛlaxir ɣ ibalisn
a wala ḥmln illiɣ ittily
iɣ iga umlmad wad iḥṛšn
ura ssar yaḥl d ugayyu nns
nkki baɛd uḥlɣ d ugayyu nw

الوزن السابع عشر:

وهو الصيغة المخفّفة من الوزن السادس عشر ("أمرزو ن أُجماك") كما ذكرنا سابقا، ويمكن اعتبارهما وزنا واحداً بصيغتين.

وهو أيضا مبتور وزن "بوسالم" الذي سنورده بعد هذا الوزن، إذ نحصل عليه بحذف المقاطع 8،9،10، من صيغته.

وتُكتب هذه الصيغة على هذا الشكل:

La la lay la la la da layl

nɣal aḥbib is iga winw

alliɣ iẓṛa wayyaḍ awint

issn nit winu madi yaɣn

ar ittamz i wiyyaḍ ifassn

1	***2***	***3***	***4***	***5***	***6***	***7***	***8***
la	***la***	***lay***	***La***	***la***	***la***	***da***	***layl***
N	ɣa	Laḥ	bi	bi	si	Ga	Winw
A	lli	ɣiẓ	ṛa	wa	yya	ḍa	wint
I	ssn	nit	wi	nu	ma	di	yaɣn
A	ri	ttam	ẓi	wi	yya	ḍi	fassn

وسنبين هنا كيف تم اشتقاق الوزنين من وزن "أجماك" الأصلي:

وزن أجماك ***La la lay la lay*** ***la da lay la***

layl

أمرزون وجماك ***La la lay la lay la da layl***

أمرزو المُخفَّف (أمخلِّف) ***La la lay la la la da layl***

وعلى عكس الوزن الأصلي (أجماك) فإن الصيغتين المشتقَّتين تقبلان الإشباع البعدي، وبذلك تُختَم الصيغتان في بعض الأبيات بنواة مقطع زائدة "a" أو بنواة وذيل زائدين "al"، فنحصل في حالة "أمرزو ن أُجماك" على الصيغة التالية:

أمرزو نوجماك ***La la lay la lay la da layl***

u-rn-ssin-ma-ttaɣ-ka-dn-nunt

ur nssin matta ɣkad nnunt

أمرزو مُشبعا بنواة ***La la lay la lay la da lay la***

i-ga-yan-ɣr-bid-ba-bn-tay-ri

igayanɣ rbbi d bab n tayri

أمرزو مُشبعا بنواة وذيل ***La la lay la lay la da lay lal***

u-rn-ssin-ma-ttaɣ-ka-da-ɣiĵ-ṛan

ur ssnɣ matta ɣkad aɣ iĵṛan.

ونفس الشيء يسري على الصيغة المخفّفة وعلى جميع الأوزان التي تقبل هذا النوع من الإشباع.

ونورد نصّا شعريا لِ عمر واهروش منظوماً في هذا الوزن مع الإشارة إلى الأبيات التي جاءت في صيغة الوزن الأصلي الغير المخفّف ونكتبها بخطّ سميك ومائل.

عمر واهروش :

Rwaḥ a lbaz nkki dik ad nmun
Inna saɣ tnnit nddu srsn
Igit adrar nɣ ig asawn
A mun a lḥnna d uḍar iṣwan
Imun lḥrir ntta d lmubbr
Imun lqḍib ntta d uḥayk
ad nmun nkki d ugayyu nw
Aynna nw aynna giɣ lɣʷšim
Nɣal aḥbib is iga winw
Alliɣ iẓṛa wayyaḍ awint
Issn nit winu madi yaɣn
Ar ittamz i wiyyaḍ ifassn
A xuti kra ɣ mddn han ixʷla
Inna ɣ iẓṛa ajddig irint
Ur issin manik iga ṛṛi nns

Is llan s uduwab iwaɛr
A nniɣ i udwab ad n turtit
Ad yin tṛzmt add nḥwws
Ariɣ a nnẓṛ laḥwaḍ n lidšin
Ula wi lɣwnbaz igan umlil
Iɣ ur nḥkam attid akkʷ nkks
Nẓṛ ka s tiṭṭ inu bnnaqqs
Isawld uduwab n turtit
Inna yan wawal iga ṣṣaḥt
Inna ya iran lwṛd ikrzt
Imma han win middn ig asawn
Akk ussuɣ a wada d irurn
lɛaqql s w-awal ad nttiny
wanna ra ismd lɣṛḍ i winns
ad ur iskr wayyaḍ att iẓṛ.

Ur illi bla winu ɣ lɛa

الوزن الثامن عشر:

هذا الوزن معروف ب "بوسالم"، وهو مشهور عند ممارسي فن "تيرّويسا" بالأخصّ، حتى أنهم يعنونون أغانيهم المنظومة فيه باسم الوزن نفسه مهما اختلفت المواضيع المتناوَلَة فيها.

وتُكتب صيغته كالتالي:

1	*2*	*3*	*4*	*5*	*6*	*7*	*8*	*9*	*10*	*11*	*12*
la	***la***	***lay***	***la***	***la***	***la***	***la***	***la***	***la***	***lay***	***da***	***Layl***
a	gi	ɣil	hm	ma	sa	fu	ym	ya	raɣ	di	tats
a	ku	lluy	ɣa	ṛa	sn	da	tk	ka	nnm	di	yasn
a	gwn	sin	wu	ri	gi	Bṛ	ṛa	ya	dak	dm	malɣ

La la lay la la la la la la lay da layl

a giɣ i lhmm asnfu imyar aɣd ittats
a kullu iɣaṛasn da tkkan nmdi asn
agwns inw ur igi bṛṛa ad ak-d mmalɣ

وهذه الأبيات من قصيدة طويلة ل أحمد بيزماون:

ikut iɣ yusi yan lbaṛuḍ ar gwmmrn

ikut is rad afin ya utbir ijlayasn

inɣa anɣ lhmm ns ifliyyid abla ṣsaḥt

a ssalam daɣ u ɛalikum a jjlb n inirn

a tilli bḍanin azzar d lušam gr w-alln

ar allaɣ aylliɣ a nssalla ijaṛifn

ula laṭyar ar allan ɣ wis sa ignwan

a man adrar ur nkki nsstara izaɣṛn

a dduɣ ar ya lxla ɣ ur illi ya ubalis

ula yan umxluq, a ṛbbi nw abla kiyy

علي شوهاد:

kkis i šahwa aḥzzaṛ ukan nssngy anufl

ar ig ils amddaḥ mqqar ur imḍi ṭṭaεm

ad gis ur suɣ aman mddn ran ad sawalɣ

yili ma igan aẓlmaḍ ur ir ad sawalɣ

tbbim-nn gitnɣ awal ssfldat ka baεd

riɣ iɣ ar-d nkmml masa ttiniɣ tummlmt

ur ig ad giwn riɣ d ad tnnam iɣʷzan -anɣ

a giɣ i lhmm asnfu imyar aɣd ittats

a kullu iɣaṛasn da tkkan nmdi asn

agʷns inw ur igi bṛṛa ad ak-d mmalɣ

iga lhmm wad imaṭln ɣ tasa ig amarg

ukan ng lqbr ɣ mḍln itrsan nεḍr luqt

agʷns inw ittut ar nḍssa zund akkʷ mddn

lεaqql inw anflus išqqa w-aεdaw inw

a tanna ukan skrɣ innayaɣ ur zynnt

وكما أشرنا سابقاً فإن لهذا الوزن مبتوراً هو الوزن السابع عشر الذي هو الصيغة المخففة لمجزوء "أجماك" (أمرزو نوجماك).

وكما بيّنّا من قبل علاقة هذا الوزن (مبتور بوسالم) مع "أمرزو ن أوجماك" وكيف أنّه صيغة مخفّفة له، ممّا يتيح تداولهما معا في القصيدة الواحدة كوزن واحد، سنبين هنا علاقته ب "بوسالم".

وزن بوسالم

La la lay la la la la la la lay da

layl

أمخلّف نومرزو نوجماك

La la lay la la la .... da

layl

نحصل على هذا الوزن إذن بحذف أربع مقاطع صوتية من الوزن الأصلي.

الوزن التاسع عشر:

يتركّب من عشر مقاطع صوتية، وهو مبتور(ماكوف) للوزن السابق (بوسالم)، إذ نشتقّه منه بحذف مقطعيه الأول ((la و العاشر (lay).

وصيغته:

la lay la la la la la la da layl

iw-ar talla tiṭṭ amṭṭa d iṭṭaṛn

lḥuṛma uhbib a ur tagʷit a nnmun

ay aḥbib ini kʷn tgʷṛaz nqqilk

iqqilk ṛbbi d lmuḥibba d nniyt

1	***2***	***3***	***4***	***5***	***6***	***7***	***8***	***9***	***10***	

la	***lay***	***la***	***la***	***La***	***la***	***la***	***la***	***da***	***layl***	
i	war	ta	lla	ti	ṭṭa	mṭ	ṭa	di	ṭṭarn	
l	ḥuṛ	ma	Wḥ	bi	ba	wr	ta	g^{w}i	tanm	un
a	Yaḥ	bi	bi	ni	k^{w}n	tg^{w}	ṛa	zn	qqilk	
i	qqil	Kṛ	bbi	dl	mu	ḥi	bba	dn	niyt	

الحاج بلعيد:

asin fllas lmanazih ula ššṛajm

d taššṛafin ula zllij ilatn

maɣ ittnzzah lbašakiɣ isafr

add ikk lḥkuma n ttmi n tmizar nns

wa ayt lmakaan iṛbbi dduƐayt

a yyury uḍaṛ imma han lḥubb myarn

ufiɣd lḥubb iga ljdid urakk^{w} sul

iri uḍaṛ inu tawada d lƐaqql

Asif n isk^{w}tan aɣ igg^{w}iz ufulki n

w-aman d lbnyan ula awa zzin išwan

azegmuz asif nnun add ikka uḍar

walayni iq^{w}ḍad lmuṛaḍ lli ir

wa kkiɣ taliwin nẓṛd lbnya nns

nzṛ ššṛajm wala zzllij ilatn

maɣ ittnzzah lbašakiɣ isafr

haqqan timizar n luṛubb aɣ inšr

lmƐllm lkiɣḍ yawitid isrst

الوزن العشرون:

هذا الوزن يُشتَقُّ من مبتور بوسالم في صيغة الحذف (أي محذوف المقطع الأول)، ونحصل عليه بضمّ المقاطع الثلاثة قبل الوتد وتحويلها إلى مقطع ثقيل(lay)، فهو بذلك مضموم المبتور (أمسمون نوماكوف).

وأمّا صيغته فهي:

Lay la la la lay da layl

maf rad allaɣ nggummitn

Izḍayyi kullu lhmm nnk

giɣ amzwag n tgmmi nw

sidi ṛbbi rard lɛaqql

1	**2**	**3**	**4**	**5**	**6**	**7**
lay	***la***	***la***	***la***	***lay***	***da***	***layl***
maf	ra	da	lla	ɣng	gu	mmitn
iz	ḍa	yi	ki	llul	hm	mnnk
gi	ɣa	mz	wa	gnt	gm	minns
si	di	ṛb	bi	rar	dl	ɛaqql

محمد المراكشي:

Kullu mddn llan d lɛaqql
ɣar winu yuga add iwrry
ma rad skrɣ i ugayyu nw
tiwitiy a ššahawa nw
ɣar s iĵaṛifn d isaffn
nbri tasa nu d ul inw
maf rad allaɣ nggummi-tn
a das ttɛawadɣ lqqiṣṣt

a ṛĵafllah a ddunit
maf rad allaɣ nggummitn
imda ššabab tmdu ṣṣaḥt
Ikkad ššib agayyu nw
Ikšmd lhmm ng bu nniyt
Aḥbib inu rard lɛaql
Izḍayyi kullu lhmm nnk
Sidi ṛbbi ma-diy yaɣn ?

giɣ amzwag n tgmmi nw

flɣ aytma d tag^{w}matt inw

a flɣ lwalidin inw

nḍfar lhawa d umarg

a tasa nu tahwawiyt

sidi ṛbbi rard lɛaqql

iḍfar ukan igwilaln

wa inwwašn wa ibalisn

ura ttajjim mddn imun

الوزن الواحد والعشرون : (وزن layl)

يتكون هذا الوزن من تسعة مقاطع صوتية، ثلاثة منها ثقيلة، ومن بين هذه الثلاثة مقطع مركَّب تنتهي به صيغة هذا الوزن. وهو أصل لثلاثة أوزان مشتقة منه سنتطرّق إليها بعده.

وصيغته هي:

Lay la la la da lay la la layl

ya iran a tadwayt awal nnm

yawn i tbrida lli nnk a mrrakš

laɛdu n bnadm yan-t ittnṣaḥn

laɛdu n ismg iɣ iṣṣ takurayt

1	**2**	**3**	**4**	**5**	**6**	**7**	**8**	**9**
lay	***la***	***la***	***la***	***da***	***lay***	***la***	***la***	***layl***
yay	ra	na	ta	dw	way	ta	wa	lnnm
yaw	ni	tb	ri	da	llin	ka	mr	rakš
laɛ	du	nb	na	dm	yan	ti	ttn	ṣaḥn
laɛ	du	ni	sm	gi	ɣišš	ta	ku	rayt

وكما يتبيّن من صيغته فهو من الأوزان التي تقبل الإشباعين معاً، القبلي والبعدي.

ومِمَّا نُظِم فيه:

الحاج بلعيد:

yan išwan ajjig ur rays iqqar ifr
ɛad itbirn ɛad myurn awal nns
a atbir igwrdn ma-kkwn issiḥiln
tllit ɣ umalu d lxir tili rraḥt

ɣayad n imurig ṛmiɣt ṛminanɣ
aɣ ismaln ɣ lɛin is kullu qqurn
a ha lɣwnbaz iddulla ukan ifr nns
mqqard ajddig iqqur kull asusn

جامع الحامدي:

ya iran lɣṛḍ ns attn ur issiḥl
a ur isak aḍaṛ nns ilulluyn
kull ma iẓṛa hatinn ran att ikks
ašku tiṭṭ ad asnt nit immaln

a lluz a lluz awi sslam i tiyni
igan buskwri d ikkan tafilalt
inaysnt-nn a ha rrays ad kwnt ikks
aškun lɣṛḍ ira kra immimn

علي شوهاد:

iɣ ur yudi radas if rruḥ nns
itbirn n ignwan win ikaln
mit gigtun add imun yan lɛaqql

turtit tngabalmt ka d tafukt
gim ya ujjig ilan sin ifrawn
a mar yufan ad as ifk amalu nns
iɣ ur yudi ra das ifk lɛaqqk nns

الوزن الثاني والعشرون:

هذا الوزن مُشَكّل من الوزن الواحد والعشرين (مشبعاً بمقطع خفيف في أوَّله)، ومُرَكَّب "a+layl". فأمّا النواة "a" فتلتحق بالمقطع lal من الوزن الأصلي لنحصُل على مقطعين خفيفين: lal + a = la la، وأمّا المقطع llay فتُختَم به صيغة هذا الوزن المركَّب ونكتبها:

La lay la la la da lay la la lay la layl

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
la	***lay***	***la***	***la***	***la***	***da***	***lay***	***la***	***la***	***lay***	***la***	***layl***
lla	hir	ḥm	wi	lli	di	fln	ɣi	mu	rig	ta	Mimt
fl	naɣ	dl	ba	ṛu	ḍi	ttrs	yi	li	ɣlh	na	Yuf
fl	naɣ	dl	ha	wa	ɣi	llaw	sa	fa	rit	ma	ḍunt
fl	naɣ	di	mu	ri	gi	rat	ni	tl	Xaṭ	ṛm	mimn

llah iṛḥm willi d ifln ɣ imurig tamimt

flnaɣd lbaṛuḍ ittrs nili ɣ lhna yuf

flnaɣd lhawa ɣ illa usafar i tmaḍunt

flnaɣd imurig irat nit lxaṭṛ mmimn

علي شوهاد:

llah iṛḥm willi d ifln ɣ imurig tamimt

flnaɣd lbaṛuḍ ittrs nili ɣ lhna yuf

flnaɣd lhawa ɣ illa usafar i tmaḍunt

inɣa lwaba middn d laẓ d ungzu n tiram

flnaɣd imurig irat nit lxaṭṛ mmimn

ar kʷnt ittẓalla a taɣufi i wanna mu tḥawlmt

ṛbbi ṛḥm willi d ifln lqilult i luqqt

flnaɣd iwtta ddunit tla tama tla luqqṛ

lɛuṛf as sgaddan inflas lmsayl nnɣ

isiggʷra ad a ddunit ma kkm yaɣn a tašš?

Iffaɣ kʷnt izm ɣil uššn ad kkwnt isstaran

azal zali ad d ittakʷr ulli i imksawn

ufan w-aḍafn ddunit s mklli-tt ka ran

ṛbbi ssisfiw i wida f issns rriḥ tufawt

ṛbbi ṛḥm willi d ifln ɣ isiwan tanuḍf

yan izrin ibidd iɣ ar iɣ issunfa sun

iznz tudrt ad d ur ifl arraw i tkrrayt

llah iṛḥm willi d ifln tarwa d tadgalin

flnaɣd lɛaṛ iga akkʷ winnun a imuslmn

isgaddaɣ kullu ššṛɛ iɣ nskr mas-anɣ ittiny.

الوزن الثالث والعشرون:

وهو مجزوء الوزن الواحد والعشرين، إذ نقتصر على جزئِه الأول، أي المقاطع الثمانية الأولى مع صدر المقطع الأخير، ونشير أنه مبني على صيغة الوزن الأصلي مُشبعا بمقطع la في أوَّله، وأمّا صيغته فهي:

La lay la la la da lay la lal

A drhm a wddi abu tarršumin

Wanna kʷn iṭṭafn hnnan raḥan

Mas nẓḍaṛ i ḍḍiddimnƐ fllaɣ

Illa ṛṛĵa nu ɣ ṛbbi lli iḥnnan

1	**2**	**3**	**4**	**5**	**6**	**7**	**8**	**9**
la	***lay***	***la***	***la***	***la***	***da***	***lay***	***la***	***Lal***
a	drh	ma	wd	da	bu	taṛ	šu	Min
wa	nnakw	ni	ṭṭa	fn	hn	nan	ṛa	ḥan
ma	snẓ	ḍa	ṛi	ḍḍi	ddi	mnɛ	fl	Laɣ
i	llaṛ	ĵa	nu	ɣṛ	Bbi	liy	ḥn	Nan

المهدي بن مبارك:

a drhm awddi a bu tarršumin

wanna kwn iṭṭafn hnnan ṛaḥan

a ɛawn a ṛbbi wad dar ur lmal

mas iɣʷzan i ḍḍidd ula ššṛuṭ ns

mas nẓḍar iḍḍidd imnɛ fllaɣ

illa ṛṛja nu ɣ ṛbbi lli iḥnnan

nttan kaɣnn ṛĵiɣ aɣ ɛawnn

a ayt lmɛna ha ya lmital

uri tgi ṭṭumubil i umawal

ulla algammu ur igi wi iṛaman

علي شوهاد:

lwṛḍ d lɣwnbaz iluḥn ayaw

nsaqsa idbab n wurti nnun

a nnissan man atig as-aɣk umṛn

ad d nḥuṛmu ššṛɛ adi-yik ḥllun....

الوزن الرابع والعشرون:

هذا الوزن نفسُه مشتَقٌّ من سابقه (الوزن الثالث والعشرون) وذلك بإشباعه بمقطع خفيف في أوله، ثم حذف مقطعين خفيفين من الثلاثة قبل الوتد.

وله صيغتان أُخريان، إحداهما يُفَكَّك فيها المقطع الثقيل الذي يلي الوتد إلى مقطعين خفيفين، وأمّا الثانية فتكون مزيدة على الوزن الأصلي بمقطع خفيف قبل المقطع الأخير lal. وهذه الصيغ الثلاث تتداخل في النّص الواحد وتنسجم فيه.

ولابد أن أُشير أنّي لم أقف على قصائد منظومة في هذا الوزن خارج نطاق "تاسوغانت" وإنَّما أذكره هنا لشهرته وكثرة تداوله في مناطق عديدة بسوس إن لم يكن بكُلِّها.

La la lay la da lay la la lal

La la lay la da lay la lal

La la lay la da la la la lal

1	2	3	4	5	6	7	8	9
la	***la***	***lay***	***la***	***da***	***lay***		***la***	***lal***
ṛb	ba	yas	li	ɣwi	may		kn	niɣ
a	si	yay	tl	hm	miw		li	yll(i)
la	***la***	***lay***	***la***	***da***	***la***	***la***	***la***	***lal***
a	yt	mam	ɣi	du	la	ɣi	nt	rit
i	su	lam	ba	ba	mu	la	yn	nam
la	***la***	***lay***	***la***	***da***	***lay***	***la***	***la***	***lal***
a	ti	tal	ju	hr	tay	ki	ṣa	ḥan
a	ṛb	biq	na	du	kun	ma	fa	siy

وهذه بعض الأبيات ممَّا يُتَغنَّى به من الأهازيج عن تجهيز العروس، وتتمازج فيها الصِّيغ الثلاث لهذا الوزن.

A illi nw ad akkw ur tallat
Aytmam ɣid ula ɣin trit
Ayur ilkmd akal frḥatas
iḥadat-id ukan mulay
ṛbba asli ɣʷi ma yk nniɣ
asi ayt lhmm iwl i illi

ati taljuhṛt ayk iṣaḥan
a illi nw ad akkw ur tallat
isul am babam ula innam
isulam babam ula ayt mam
a ṛbbi qqn aduku nnm afasiy
ad tddut maɣ am ixtar ṛbbi.

ونورد هنا تبيانا للعلاقة التي تربط هذه الأوزان الأربعة الأخيرة:

- الوزن الأصلي *(la) lay la la la da lay la la layl*

- مركّب الوزن الأصلي *la lay la la la da lay la la lay la layl*

- الوزن الأصلي *(la) lay la la la da lay la la layl*

- مجزوء الوزن الأصلي: *la lay la la la da lay la lal*

- مبتور المجزوء (تاسوغانت) *la la lay la ……. da lay la lal*

الوزن الخامس والعشرون (وزن dayl):

يتشكّل من أحد عشر مقطعاً صوتيّاً، أربع منها ثقيلة، ويأتي وتده في صدر المقطع الأخير. ونعتبره وزنا أصليّاً، إذ تُشتَقُّ منه وتتفرَّعُ أوزان أُخرى سيأتي ذكرها بعده. وكما يتبين من خلال صيغته فإنّه يقبل الإشباعين معاً.

lay la la la lay la lay la la la dayl

ar ka yalla lidšin ar yalla bab nns

ikšm fllas lḥma yuttn ijiwwi ggutn

ar ka yalla iẓṛi nu ula tasa bbint

iɣdi nkʷti tagʷmatt nkʷti lḥbab inw

1	***2***	***3***	***4***	***5***	***6***	***7***	***8***	***9***	***10***	***11***
lay	***la***	***la***	***la***	***lay***	***la***	***lay***	***la***	***la***	***la***	***dayl***
ar	ka	ya	lla	lid	ši	nar	ya	lla	ba	bnns
Ik	šm	fl	la	slḥ	ma	yutt	ni	ji	wi	ggutn
ar	ka	ya	lla	yiẓ	ṛi	nuw	la	ta	sa	bbint
Iɣ	di	nkʷ	ti	tagʷ	ma	ttnkʷ	ti	lḥ	ba	binw

ومِمَّا نُظِم فيه، ما جاء به حسن جواد تحت رقم XXVI :

ar ka yalla lidšin ar yalla bab nns

ikšm fllas lḥma yuttn ijiwwi ggutn

ar ka yalla iẓṛi nu ula tasa bbint

iɣdi nkʷti tagʷmatt nkʷti lḥbab inw

ḥuṛma immi ṣamḥ iyi fkiɣ i lmdayn

ibla-ɣ ṛbbi s uḥwaš, ur sul lɣṛḍ inw,

irziqq a ggis nṭfur,ig zud tayuga nw

yan f iktb ṛbbi kra n ma ur iri ḥubbunt

iɣ srs ur ifṛḥ, ras ifk uggar ihlkt

علي شوهاد:

lmizan ukan uw-fus asa smqqiddirɣ

ur ar ššḥuɣ i lmizan da sa ttuzanɣ

ya iran anas ad asn ɛbṛɣ iqqnḍaṛn

imma ddahab lgramat ka sa ttuzann

badlɣ awal nbadl ssliɛt ɣ lgʷlst

mad ran mddn ɣassad urta jjud ibayyn

...... s tiṭṭ i lmasayl ur ngaddant

zud ayʷrab n ṣṣin iwṛḍutn as akkʷ ibṛṛm

ušš nna-s ka tnnit llfrɣan han illa gisn

iɣ ar tṛẓẓa ttyawil i id bab nns

han timitar n ssɛt isad srɣ ttaggʷant

yan nns-nt lbnya ar wiss sa ignwan iggutn

tasukt ur tli tarwa mišš da-tn ttṛbbunt

wann-d kullu qnn middn iga uzal ns iḍ nns

iṭṭaf tisura mišš bṛṛa asa-tid rgglnt

ura Rzzmn lqqful irgl gar lɛaqql

tnnfl kullu luqqt idammn ar ẓẓmziyn

yan iẓẓmziyn gʷmas ntta a ittmẓiyn

tnnfl kullu luqqt ṣṣif yuḍa tagrst

tagrst tga ṣṣif ira kra ad d ibayn

awal f uflla laxʷbar urd imikk ad gisn

aynna ira ṛbbi ɣ ufgan iskr ssibab nns

yan ka iḥkmn i lxir igtn d iguduyn

ašku ddunit ad ɣikad ka bdda gant

isiggʷra n ddunit ra ttaḍw mklli gant

iɣ ar ttlaḥ lqwran ad txllu lmḍṛst.

الوزن السادس والعشرين:

وهو مبتور الوزن السابق، ونحصل عليه بحذف مقطع خفيف قبل الوتد من الصيغة المُشبعة في أوّلِها. وله شبيه لا يختلف معه إلّا في ترتيب المقطعين السادس والسابع إذ يتم قلبه، ليصبح la lay بدل lay la، وسنتطرّق إلى هذا الشبيه بعد المبتور.

أمّا صيغة هذا الوزن فهي:

La la lay la la la lay la lay la la dayl

Afus lljid aɣ ifulki kul ma-t iẓiln

Afus lljid a zzin afk nttuṣṣw ili gisn

ṛbbi ssugtat lxir i ɣxilli tn izmzarn

imma yan-t itthḍun ur išš ur ra-ttid ifl

1	***2***	***3***	***4***	***5***	***6***	***7***	***8***	***9***	***10***	***11***	***12***
la	***la***	***lay***	***la***	***la***	***la***	***lay***	***la***	***lay***	***la***	***la***	***dayl***
a	fu	sll	ji	da	ɣi	ful	ki	kul	ma	ti	ẓiln
a	fu	sll	ji	da	zzi	naf	kn	ttuṣṣ	wi	li	gisn

ṛb	bi	ssug	ta	tl	xi	riɣ	wi	llit	ni	zm	zarn
i	mma	yan	ti	ttḥ	ḍu	Nur	ti	ššur	ta	tti	Difl

علي شوهاد :

Afus ljid a zzin afk nttuşşw ili gisn

Imma win gar imaddn aysn riɣ d iglzimn

d igilm n xmstaɛš ad srs inkr ibidd issn

Inɛibir d usulil ad kullu ig inbṛuyn

Ur igi ljid ššin ad srsn tyawrgimn

Rbbi ssugtat lxir i willi tn izmzarn

Imma yant ittyant itḥḍun urt išš ur ra ttid ifl

Yat trryalt nna d ikšmn ddant nɣubant

Ur igi lḥṛšan iggutn i ya iran lmziyt

ɣmkad ixʷšn yan išḥan šaṭṛn igzzuln

afus nns igzzul lfɛal nns ur ɛdiln

afus nns igzzul iɣ ra yamz izɣzift

amud n ššṭaṛt gar mddn gan gar idammn

yan as ifkan aman sun inna skrɣtt gisn

ilammn ẓmanin .... ẓmin daɣ iɣarn

allah inɛl ššiṭan ilsan aqʷṛab idusn.

a ɣar ilsat ittu maɣ ila imi ijlasn

tnna tassast i tmmara rwaḥ ann gis nggawr.

الوزن السابع والعشرون:

وهو الذي أشرنا إليه كشبيه للوزن السادس والعشرين، ونحصل عليه بقلب ترتيب مقطعيه السادس والسابع.

La la lay la la lay la la lay la la dayl

Ann ukan gik nluḥ tiṭṭ awiy tawngimt

Awiy ṛṛĵa mani ɣ ra kka didk nmiggiry

Lḥub nnk illa giny iylbay tamaḍunt

Ar allay tasa nu tḥrg lyibt ay ihuln

1	**2**	**3**	**4**	**5**	**6**	**7**	**8**	**9**	**10**	**11**	**12**
la	***la***	***lay***	***la***	***la***	***lay***	***la***	***la***	***lay***	***la***	***la***	***dayl***
a	nnu	kan	gi	kkn	luḥ	ti	ṭṭa	wiy	ta	wn	gimt
a	wi	ɣṛṛ	ĵa	ma	niy	ra	kka	did	kn	mi	ggiry
l	ḥu	bbn n	ki	lla	gin	yi	yl	bay	ta	ma	ḍunt a
a	ra	llay	ta	sa	nut	ḥr	gl	yib	ta	yyi	Huln

سعيد أشتوك:

Ar allay manik ur yalla yan k immaggarn

A aznkʷḍ a bu taddbljin a bi izrurn

Ann ukan gik nluḥ tiṭṭ awiy tawngimt

Awiy ṛṛĵa mani ɣ ra kka didk nmiggiry

Lḥub nnk illa giny iylbay tamaḍunt

Ar allay tasa nu tḥrg lyibt ay ihuln

Alliy ak maṭly aškun irakʷn lqlb inw

Add izzugz ṛbbi awinu lḥanana ad tili giwn

Ad tili lmaḥabba gratny lɛyub ajjattn

Anwwaš waxxa akd iwin lxʷbar ihršn

Att akkʷ ur tamnt is ka ran akk day iyyyr

Is ukan ran ad ay didun ibḍu yajj any

A kuyan gitnɣ ar tn tnqqa tguḍi ggutn

Ur nsamḥ i yan aɣd ittawin ɣ umddakkʷl

Awal ixʷšnn mqqar gis illa lɛib iggutn

Iɣ iyi ira nirit nmun akkʷ f lḥubb nnɣ

Ur ra yawy unwwaš mn dun lɛib iggutn

ɣass lli ɣk nmaggarɣ ad iwiɣ tawngimt

ar allaɣ tasa nu tḥrg inɣay lhul

الوزن الثامن والعشرون:

وهو مجزوء (مختَصَر) للوزن الخامس والعشرين، ونحصل عليه بالإقتصار على مقاطعه الأولى كلِّها إلى صدر المقطع الأخير. وهو أيضا كمصدره يقبل الإشباعين معاً. ويُشتَقُّ منه وزنان هما مبتوراه.

وهذه صيغته: ***(la) Lay la la la lay la lay la la lad***

yan wass mšawarɣ n'nna a nng aṣyyaḍ

asiɣd aburi d ṛṛṣaṣ ngtn ɣ jjnb

nluḥ tiṭṭ inu f lxla ḍufɣ iznkʷaḍ

ula udadn yan igʷmrn a ur ittzrab

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
(La)	***lay***	***la***	***la***	***la***	***lay***	***la***	***lay***	***la***	***la***	***lad***
-	yan	wa	ssm	ša	waṛ	ɣn	rann	ga	ṣi	yaḍ
a	Siɣ	da	bu	ri	dṛṛ	ṣa	ṣng	tn	ɣj	jnb
n	luḥ	ti	ṭṭi	nu	flx	la	ḍuf	ɣi	zn	kʷad
u	law	da	dn	ya	nigʷ	mr	naw	ri	ttz	rab

ومِمَّا نُظم فيه هاتان القصيدتان:

محمد أوموراك:

nluḥ tiṭṭ inu f lxla ḍufɣ iznkʷaḍ

ula udadn yan igʷmrn a ur ittzrab

imma udad iɣ mẓẓiyn iɣʷitn uṣyyaḍ

att issgwrd ur ira att yut ikṣuḍ ddnub.

iɣ kid kʷtiɣ a udad iɣʷlin i tizi

ar talla tasa zun indr iggig

yan wass mšawaṛɣ n'nna a nng aṣyyaḍ

asiɣd aburi d ṛṛṣaṣ ngtn ɣ jjnb

nluḥ tiṭṭ inu f lxla ḍufɣ iznkʷaḍ

ar talla tasa zun indr ɣ iggig

محمّد البصير :

aṣɣaṛ igatt i tɣuyyit illa fad

igabl umḥsad igr inu mad issmɣay

uraɣ fln amud ur aɣ ifl ajddig.

a ɛla rbbi a inwwašn ayyi tajjam

ya isawaln ɣ mddn ntta a ilan lɛib

urmɣk yad ur gik abla lxṛuḍ

a ɛla ṛbbi a lɛin ṛẓm i uggug

الوزن التاسع والعشرون:

هو المبتور الأول للمجزوء السابق ونحصل عليه بحذف المقطع ما قبل الأخير منه مع إشباعه بمقطع خفيف في أوّلِه، فنكتب صيغته كالتالي:

la La lay la la la lay la lay la lad

aḥḥ a ššahwa ar ttawit yan ard iḥṛg

a tanna ur iṛuḥ lxlq a ttnt yaggug

han ifulki w-awal iɣ ila lḥudud

yan ur iḥkimn ɣ imi nns ira att-n iḥṛg

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
la	***la***	***lay***	***la***	***la***	***la***	***lay***	***la***	***lay***	***la***	***Lad***
a	ḥḥa	ššah	wa	rt	ta	wit	ya	nar	di	bidd

a	ta	nnaw	ri	ṛu	ḥl	xlq	qa	tnt	ya	ggug
ha	nni	ful	ki	wa	wa	liy	ɣi	lal	ḥu	dud
ya	nu	riḥ	ki	mn	ɣi	minn	si	ratt	ni	ḥṛg

لامين محند:

a tanna ur iṛuḥ lxlq a ttnt yaggug

han ifulki w-awal iɣ ila lḥudud

yan ur iḥkimn ɣ imi nns ira att-n iḥṛg

kullu ma igan awal is ila ljawab

ya ur itubn ɣ ddunit ira lɛadab.

Allah ukbaṛ allah a yan iffɣ lɣṛḍ

Iga waḥdat ur iṭṭaf ma rays ibidd

ṛbbi g lɛwan i kuyan ibṛṛm uzmz

idrus lhna ɣ ddunit yuti-tn lɛib

aḥḥ a ššahwa ar ttawit yan ard iḥṛg

الوزن الثلاثون:

ويشترك مع الأوزان الأربعة الأخيرة التي أوردناها في الجذر الذي اشتُقَّت منه، وهو الوزن الخامس والعشرون. فهو مفكَّك الوزن الأصلي، إذ تتشكّل صيغته بتفكيك المقطع السابع من هذا الأخير وتحويله من مقطع ثقيل lay إلى مقطعين خفيفين la la، فنحصل على هاته الصيغة:

La lay la la la lay la la la la la la dayl

tiṭṭulba a iɣwlan ur yufi yan a inna giɣt

mak ijṛan a yan izrin ini ɣar allaƐawn!

1	**2**	**3**	**4**	**5**	**6**	**7**	**8**	**9**	**10**	**11**	**12**	**13**
la	***lay***	***la***	***la***	***la***	***lay***	***la***	***la***	***la***	***la***	***la***	***la***	***dayl***
ti	ṭṭul	ba	Yɣʷ	la	nur	yu	fi	ya	na	yn	na	giɣt

ma	kij	ṛa	na	ya	niz	ri	ni	ni	ɣa	ṛa	lla	ɛawn

لم نجد أية قصيدة كاملة في هذا الوزن، وإنما أبيات متناثرة في قصائد متنوعة. فهو غير مشهور، وإنّما أوردناه هنا لدوره الانتقالي، إذ هو الحلقة الرابطة بين توأمه ومجزوءِه (مختَصره) من جهة وَالوزن الأصلي من جهة.

الوزن الواحد والثلاثون:

هو توأم الوزن السابق، وهو مشهور ومتداول، وقد صيغ انطلاقا من محذوف المفكّك الذي قلنا عنه أنّه انتقالي، وذلك بتغيير موضع وتده من المقطع الأخير إلى المقطع الخامس للوزن الأصلي. وهذه صيغته:

lay la la da lay la la la la la la layl

izd a tagat ur tllit ad ttutt inwwašn

ura ttajjan asmun i yan ula arraw nns

mnšk ad ṛzan mskin ur immut ula suln

mnšk ad jjlan ar ka ittlli ɣ iɣaṛasn

1	***2***	***3***	***4***	***5***	***6***	***7***	***8***	***9***	***10***	***11***	***12***
lay	***la***	***la***	***da***	***lay***	***la***	***la***	***la***	***la***	***la***	***la***	***layl***
iz	da	ta	ga	tur	tl	li	ta	ttu	tti	nw	wašn
ur	ra	tta	jja	nas	mu	ni	ya	nu	la	rra	wnns
mnš	ka	dṛ	za	nms	ki	nu	ri	mmu	tu	la	suln
mnš	ka	djj	la	nar	ka	yt	tl	li	ɣi	ɣa	ṛasn

وممّا نُظم فيه قصيدة محمد ألبنسير:

wa ṛṛĵa ɣ ṛbbi maf ra ssul allaɣ a tiṭṭ inw	ikšmd lhmm ixsan a tasa nu tasust
ka igatt lhmm is fllam ittrs a tasa nw	ayhayy a ddunit ṣaḥa nnm haqqan ikmml

ajmil igat iɣ ka sul nṭṭaf laƐaqql nnɣ

zund lḥdd nɣ lxmis as-ak mttlɣ ul inw

ikšmt lhmm ikšmtn ṭṭmƐ lqqmɣ amarg

yutt lḥubb n ya ur ilin lƐaqql niritn

ixf inu hann ur sul illi ma f smummuyɣ

nkrf aḍar nsmun imi nu tṛmi luqqt

man ṣaḥa giɣ a lmut mla-yyi ka tiwimt

ur gim a ddunit sul nsala yat nkṛfṣ

njla ɣ ddunit ɣikk ula ɣika s umarg

giɣ zud tagut ar ka nttlli ɣiɣṛasn

ḥuṛma baba ḥuṛma yimmi ḥnna ṣmḥa-anɣ

nflkm zun iɣ sul ur nssn f lxir nnm

mnšk ad trba mnšk ayyi tusi f iɣir nns

الوزن الثاني والثلاثون:

هذا الوزن مجزوء للوزن الثلاثين، أي أنّه مختَصَر المفَكَّك، ونحصل عليه بالإقتصار على المقاطع الأولى إلى صدر المقطع الأخير منه، فتكون صيغته:

La lay la la la lay la la la la la lad

igidr ula iɣiwr, lmizan ula wiz

ula aswu d uhaqqay d uwẓwiẓ awi-tnd

Tizzwa wala ɛad wiṛẓẓan amzɣub

a aflillis ntta d šrrqṛaq awi-yid

1	***2***	***3***	***4***	***5***	***6***	***7***	***8***	***9***	***10***	***11***	***12***

la	**lay**	**la**	**la**	**la**	**lay**	**la**	**la**	**la**	**la**	**la**	**lad**
i	gid	ru	la	yi	ɣiw	rl	mi	za	nu	la	wiz
u	las	wu	du	ha	qqay	du	wẓ	wi	ẓa	wi	tnd
a	tiz	wa	wa	la	ɛad	wi	ṛẓ	ẓa	na	mz	ɣub
a	yif	li	lli	sn	ttad	šr	rq	ṛa	qa	wi	tnd

محمد بن إحيا أوتزناخت:

igidr ula iɣiwr, lmizan ula wiz

igan tafrna (fulsa tmmatr lḥsab)

ṭiṛa-bgr riɣ att nzwur mnid n lɛadad

ula aswu d uhaqqay d uwẓwiẓ awi-tnd

arraw n ukayya fulsa tmmatr lḥsab

a aflillis ntta d šrrqṛaq awi-yid

........................ad nṣṣṛṣu lḥsab

Ibibḍ ula awuk d uskkur awitnd

Ula agḍiḍ isiggiln aytmas ar ɣyyiḍ

Ar aqqran “sḥaqq” iɣṛas gʷmas a “yɛqub”

Tassmi n ifrgan, tumml-frr awi-yid

Iẓukkʷi d ẓẓṛẓur d irigiw ara-tnd

Lɛnqa d ṛṛux d nnɛama ara jmɛtnid

Ula ẓẓuẓ d ṭukkuk d izan amr s kṛaḍ

Adas walan izan imktarn tawidd

Izan lmɛlumin zayttn ɣ lɛadad

Ula smayyun nttan d lhdhud awi-yid

Tizzwa wala ɛad wiṛẓẓan amzɣub

Ntta d fayfru gan gan agʷzzi ɣ lɛadad

Ttmmsisa d mm-lḥsnt d uqnḍur awid

Arraw n ublḥnna smund kullu igḍaḍ

Mqqard awṭṭuf iskrn ifr wi lljdid...

علي شوهاد :

Allah ukbaṛ a tasa nw uram nri ɣikad	Wanna ira a ili ɣ lhna ad ur isslmad
Iɣab iḍs ṛmiɣ igiwr, nssṛmi abddad	I tasa nns lmuḥibba n yan igan aknnad
Mqqard aman ad llƐin ur-i kkisn fad	

في الدّعوة إلى التجديد

إنّ التجديد الحقيقي هو ذلك التجديد الطبيعي الذي يتدرج -من غير إدراك في الغالب- بتدرج الحاجة إليه، ويتم بسلاسة لا نكاد نحسّ به إلا بعد أن تتضح معالمه وتبدو جلية للعيان. وهذا النّوع تشهده كل المجالات في كلّ حين، وخاصّة المجال الأدبي الذي يتحيّن تلقائيا باستمرار في كلّ الثقافات، إذ أنّ الأدب مجال إبداع، والإبداع تغيير وتحديث وخلق وابتكار.

غير أنّ الذي نراه في مجال الأدب الأمازيغي وخاصّة فيما يتعلّق بالشعر، هو محاولة تحديث قسري بغية تحقيق قفزة يرفع بها شأنه، ويتدارك بها ما فاته من فرص التطوير والتجديد، فكانت القطيعة مع الأشكال الأصيلة حلّا مغريا إذ يعفي الكتاب من كل قيد، ويسمح بتحقيق تراكم مهم في الانتاج، فظهر الفصل حيث يُطلب الوصل، وكان لذلك عواقب وخيمة ونتائج عكسية، إذ هب على الشعر من ليس لهم منه نصيب، فكان ما كان ممّا ذكرناه من قبل، من تدهور للإبداع وفساد للذوق...

وإذا عُلّل هذا القسر بدعوى الضرورة فإنه لا يستقيم ذلك، لأنّ الضرورة -كما قيل- لا تعدو على العصم[70]. فلا يمكن للحاجة إلى تراكم الانتاج أن تملي على الأديب التخلي عن ضوابط فنه، ومحاسن إبداعه، ولا أن تفتح الأبواب لغير الأدباء لحشر أنوفهم فيما لا يحسنون مهما كان نبل نواياهم.

ولا يمكن أن يتحقّق التجديد إلّا إذا بني على إبداع سليم ينطلق من الأشكال الأصيلة، لضمان الوصل بين الحديث والقديم، ولتحقيق التأصيل الذي يُكسب المُحدَث (الجديد) صفة المحدَّث (المجدَّد) شعرا كان أو غيره.

ولمّا كان كتابنا عن الشعر السوسي دون غيره من التعابير الأدبية الأمازيغية، فإنّنا نقتصر على ذكر عناصر تجديده دون اللجوء إلى القطيعة الغير مبرّرة، والتي تقبر (أو تحاول ذلك) تاريخا أدبيا حافلا، ونصوصا شعرية قيّمة، وإرثا ثقافيا مهمّا.

والذي نراه أنْ على الشاعر المبدع أن يهتم بالتجويد قبل التجديد، بل إن التجويد عين التجديد. ويلزمه ذلك في مستويات ثلاث: فالأول يخص المضمون والمحتوى، والثاني يخص اللغة وأساليبها، وهذان المستويان يتصلان بالنص في بنيته الداخلية، بينما يتمثّل المستوى الثالث في إيقاع النص الشعري وهْو بذلك يخص شكله.

1. على مستوى المضامين:

إنّه لمن الضرورة الاهتمام بتحديث المحتوى وذلك بإغنائه وتنويعه عبر استثمار المعارف والمدارك المتنوعة، وعبر الانفتاح على العالم بكل ثقافاته، وكذلك عبر اقتحام الطابوهات المتروكة، شرط أن يكون ذلك بأسلوب سلس حيث يُقرن الجمال بالأخلاق، ونقصد بذلك مراعاة اللغة الشعرية لتحقيق الجمال من جانب، ومراعاة خصوصيات الثقافة المغربية من جهة أخرى.

والحقيقة أن هذا الأمر مطلوب في كل الابداعات كيفما كانت طبيعتها، والذي نقصده هو أن تُقتحم وتُتناول مواضيعها بروح مغربية لا شرقية ولا غربية، بألفاظ وصور وأساليب نابعة من فكرنا وثقافتنا، وبذلك نتجنب التقليد السلبي والتبعية العمياء.

وبهذا التجويد نكون قد حققنا بعض الارتقاء بالسامع والقارئ، بدل النزول به أو معه إلى البساطة المخلّة والابتذال الشنيع، إذ أن من وظائف المبدع أن يهذّب الذوق ويرتقي بالإنسان وقيمه ويحث على الابتكار والانفتاح...

2. على مستوى اللغة وأساليبها:

70 عجز بيت من بردة البوصيري، والبيت هكذا: "وأكّدت زهده فيها ضرورته إنّ الضرورة لا تعدو على العصم".

على هذا المستوى يتعين على المبدع التسلح بمعرفة لغوية شاملة تمكنه من التعبير البليغ، بأساليب مكينة، ولا بأس أن يجتهد المرء في الانفتاح على التعابير الامازيغية المتنوعة، لإغناء معجمه ولتجويد إبداعاته، ولا بد أن تراعى الحاجة في هذا الأمر، فلا نستعمل مصطلحا معينا إلا إذا تحقق به المعنى أكثر من غيره أو كانت له قيمة جمالية ليست لغيره، ثم إنه لمن الضروري التمكن من أساليب الاشتقاق والنحت لتطوير المعجم وإغناء اللغة بما تفتقر إليه من مصطلحات.

أما فيما يخصّ الأساليب التعبيرية فإن التنويـع فيها أمر مرغوب ومطلوب لإضفاء المزيد من الجمالية على النصوص الإبداعية، إذ أن النزعة التقريرية المبالغ فيها، والتي سادت في المشهد الأدبي مؤخرا، تسقط من قيمة النّص الشعري، وتنزل به إلى درجة النثر المنظوم لا غير، كما أن الإنشاء الزائد عن الحاجة يفقده رصانته، فكانت الحاجة إلى توظيف كل أسلوب في مكانه الخاص حيث تكون له قيمة مضافة.

كما وجب استغلال ما تقدمه الامازيغية من امكانيات تعبيرية عبر التصوير والمجاز واستغلال الأسطورة والامثال والرموز....

3. على مستوى الإيقاع:

أما على مستوى الإيقاع فلا حاجة للتذكير بأهميته بنوعيه الداخلي والخارجي. أما الأول فبه يتم تحقيق موسيقى الشعر عبر تنميق أصوات الألفاظ من جهة (بتكرار الأصوات والألفاظ والجمل، بل حتى الصيغ الصرفية والتركيبية...)، وتنسيق المعاني (بالترادف والتقابل وغيرهما...) من جهة أخرى.

وأما الثاني فيخص إيقاع القصيدة في شكلها الخارجي، ونقصد به ترتيب مقاطع الابيات لتحقيق موسيقى تستسيغها الأذن. ووجه التحديث هنا قد يكون في إغناء الصيغ الموجودة بإضافة صيغ أخرى (خاصّة إذا علمنا أن العروض الأمازيغي يقبل ذلك)، أو استنباط أشكال ونُظم جديدة مستوحاة من العروض المعروف، وقد لا تكون مستوحاة منه لكنها مبنية على استيعاب الخصائص الصوتية للأمازيغية. فلا أحد يمنع من إقامة عروض جديد مواز للعروض الحالي دون إقامة تقابل بينهما، شرط ألّا يكون هذا العروض وافدا من ثقافة أخرى أو حتى مستوحى منها، فيُسقط على الشعر الأمازيغي دون مراعاة خصوصيات هذه اللغة في مبانيها ومعانيها.

المراجع

مراجع عامة بالعربية:

خلال جزولة، محمد المختار السوسي، مطبعة المهدية، تطوان- المغرب، 1959.

كتاب الموسيقى الكبير، أبو نصر محمد بن محمد بن طرخان الفارابي، تحقيق وشرح غطاس عبد الملك خشبة، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر القاهرة.

كتاب الحيوان، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، ج1 تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، 1965.

سرّ صناعة الاعراب، أبو الفتح عثمان ابن جني، دراسة وتحقيق د. حسن هنداوي.

موسيقى الشعر، د.ابراهيم أنيس، مطبعة لجنة البيان العربي، 1952.

كتاب نقد الشعر، أبي الفرج قدامة بن جعفر، مطبعة الجوائب، قسطنطينية 1302 هجرية.

أرسطو طاليس، فن الشعر، مع الترجمة العربية القديمة وشروح الفاربي وابن سينا وابن رشد، ترجمة وشرح عبد الرحمان بدوي، مكتبة النهضة المصرية 1953.

عبد السلام المسدي، "التفكير اللساني في الحضارة العربية"، الدار العربية للكتاب، (الطبعة الثانية) 1986.

المدارس والأنواع الأدبية، د. شفيق بقاعي ود. سامي هشام، منشورات المكتبة العصرية، صيدا- بيروت 1989.

مفهوم الشعر: دراسة في التراث النقدي، جابر عصفور، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب 1995.

مقدمة ابن خلدون، تحقيق عبد الله محمد الدرويشنتوزيع دار يعرب، 2004.

عيار الشّعر محمد أحمد بن طبطبا العلوي، شرح وتحقيق عباس عبد الساتر، منشورات علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، 2005.

كتاب المجموع أو الحكمة العروضية المنسوب إلى ابن سينا، تحقيق د.محسن صالح، دار الهادي للطباعة والنشر، بيروت 2007.

كتاب الأغاني، أبو الفرج الأصفهاني، مجلد 1، تحقيق د. إحسان عباس، د. براهيم السّعافين، ذ. بكر عباس، دار صادر، بيروت 2008.

مجلة جامعة الشارقة للعلوم الإنسانية والاجتماعية، مجلد 8، عدد 3ن أكتوبر 2011. "في مفهوم الشعر ولغته: خصائص النص الشعري، د. عبد الصاحب مهدي علي.

مراجع في الأدب الأمازيغي:

الشعر المنسوب إلى سيدي حمو الطالب، عمر أمرير، رسالة جامعية لنيل دبلوم الدراسات العليا تحت إشراف الدكتور عباس الجراري، كلية الاداب والعلوم الانسانيةن جامعة محمد الخامس، بالرباط، 1985.

مجلة أسيناڭ عدد مزدوج 4-5، 2010.

مجلة أسيناڭ عدد 14، 2019.

علي شوهاد: نظرات في مسار شعره، أحمد المنادي، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، 2011.

إماربرن: مشاهير شعراء أحواش في القرن العشرين، أحمد عصيد، منشورات المعهد الملكي للثقافة الامازيغية، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، 2011.

تيمنضوين: دراسة تقعيدية لضوابط تالالايت في الشعر الامازيغي السوسي، إبراهيم أوبلا، منشورات المعهد الملكي للثقافة الامازيغية، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، 2013.

الادب الشفوي الامازيغي: معالم وأبعاد، منشورات جمعية بويزكارن للتنمية والثقافة، مؤلف جماعي، تنسيق مصطفى أشبان ورشيد نجيب، Agadir Impression Edition، 2013.

ديوان تيميتار، علي صدقي أزايكو، منشورات عكاض، مطبعة عكاض، الرباط، 1989.

سلسلة أعلام الادب المغربي، الرايس الحاج بلعيد: حياته وقصائد مختارة من شعره، محمد مستاوي، مطبعة النجاح الجديدةن الدار البيضاء، 2004.

ديوان أغبالو، علي شوهاد، منشورات مجلّة تاوسنا، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 2008.

ديوان أملو نتمرزيڭين، محمد مستاوي، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 2013.

مراجع فرنسية وانجليزية في الأدب واللسانيات الامازيغيين:

LES ARCHIVES BERBÈRES Publication du Comité d'Études Berbères de Rabat Volume I - Fascicule 1 Année 1915

Essai sur la littérature des Berbères, Henri Basset, Alger, Ancienne maison Bastide-Jourdan Jules Carbonel, 1920.

Manuel de Berbère Marocain (dialecte Chleuh), Leopold Justinard, librairie Orientale et Américaine, E. GUILMOTO, Paris.

Le calcul inconscient de l’improvisation : Poésie Berbère- Rythmes, nombre et sens, Editions PEETERS, Paris-Louvain, 1995.

Poetic meter and musical form in TACHLHIYT Berber songs, François Dell and Mohamed Elmedlaoui, University of Leiden/The netherland, Rüdiger Köppe Verlang-Köln 1995.

Théorie de la syllabe : Rythme et qualité, Pierre Angoujard, CNRS EDITIONS, 1997.

Littératures Berbères, des voix, des lettres. Paulette Galand-Pernet, Presses universitaires de France, Paris, 1998.

Suite de consonnes en Berbère : phonétique et phonologie, Rachid Ridouane, université de la sorbonne nouvelle-Paris 3, 2003, Thèse publiée en ligne par Archives-Ouvertes 2007.

La syllabe en Tachlhit : une cause célèbre en phonologie et en phonétique, Rachid Ridouane, Bulletin de la société linguistique de Paris, 2017.

Anthologie de la poésie Berbère traditionnelle, Abdellah Bounfour, Amar Ameziane, El Adak, Editions L'HARMATTAN, 2010.

الفهرس

إهداء 1
تقديم 3
مقدّمة 4
الشعر السوسي: محدّداته وتصنيفه 5
في ماهية الشّعر عموما: 5
الشِّعر في «سوس": 6
تصنيف الشّعر السُّوسي: 12
الدراسات الاستشراقية للشّعر الأمازيغي السوسي 23
الدّراسات المقطعية 28
المقطع الصوتي: 28
خاصيّة المقطع الصوتي في الأمازيغية: 30
ضوابط العروض السوسي 35
تمهيد: 35

بنية تالالايت واستثمار المقطعية الصوتية: 35
خاصية الوتد ونظامه: 38
مصطلحات نقدية: 47
تغيّرات العروض: 51
توليد الصيغ العروضية: الطرق والنتائج 58
التركيب والاشتقاق: 58
المجموعات العروضية: 61
صيغ الأوزان الشعرية السّوسية (إسافّن نومارك): 65
في الدّعوة إلى التجديد 127
المراجع 130